


Vet Nov Tes Tam
Dei Sub Numine Viget









Musikalische

Charakterköpfe.

Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch

von

W. H. Riehl.

Zweite Folge.

Stuttgart und Augsburg.

J. G. Cotta'scher Verlag.

1860.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung
in Stuttgart und Augsburg.

Vorwort.

Diese „Zweite Folge“ der „Charakterköpfe“ unterscheidet sich von der ersten durch eine weit weniger skizzenhafte Anlage. Ich wollte diesmal nicht Kunde von allerlei vergessenen Meistern bringen, sondern im Gegentheile von Tonsetzern, deren Werke in Jedermannes Ohre sind, von den Romantikern des Theaters und von etlichen Klassikern des Klavieres. So gestaltete sich die erste

Hälfte zu einer zusammenhängenden Geschichte der romantischen Oper von 1815—1835, gebaut auf eine ausgeführte Charakteristik der bedeutendsten Meister, welche durch allgemeine Ueberblicke nnd die Episoden der Schüler- und Nachahmergruppen in den Fluß einer möglichst vollständigen und einheitlichen Erzählung gebracht wurde. Der kundige Leser wird nicht verkennen, daß ich hierbei nach den unmittelbaren Quellen der Werke jener Tondichter gearbeitet habe und nach den noch sehr wenig benützten der musikalischen Brochüren- und Zeitungslitteratur der gedachten Periode. Da ich selten von unbekannten Thatsachen reden konnte, so suchte ich die bekannten um so fleißiger neu zu durchforschen und neu zu begründen, und das Ganze nicht nur zu einem

Stück Kunstgeschichte auszuspinnen sondern auch zu einem Stück Sittengeschichte.

Das zweite Buch knüpft an die gegenwärtig so massenhaft auftauchenden neuen Gesammtausgaben unserer großen Klaviermeister, um im Lebensbild und im ästhetischen Grundriß jene Tonwerke zu erläutern, die dem deutschen Volke nicht warm genug an's Herz gelegt werden können. Ueberall aber leitete mich in dieser Schrift wie in ihrer Vorläuferin der Gedanke, nicht blos neuen musikalischen Stoff zu Tage zu fördern, sondern denselben auch im Zusammenhang mit unserm übrigen Culturleben zu erkennen, für Reinigung der so wildverwachsenen Aesthetik unserer Kunst zu wirken und zugleich die äußere Form der Darstellung künstlerisch abzurunden, daß

sich der Leser nicht nur belehren sondern auch erfreuen möge an diesem Büchlein, gleichwie an einer behaglichen, fein und ebenmäßig gebauten Sonate.

München, am 17. Oktober 1859.

W. H. R.

Inhalt.

Erstes Buch.

Zwanzig Jahre aus der Geschichte der romantischen Oper.

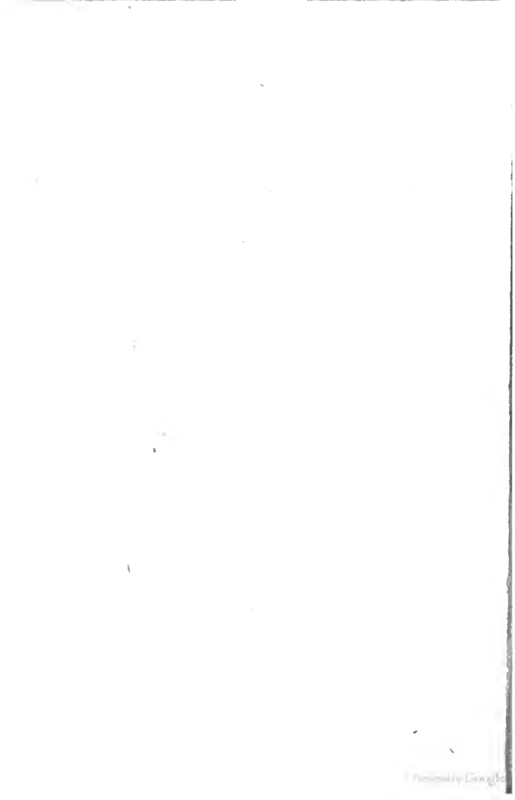
Seite

I. Rossini, Bellini, Donizetti 3
II. Boieldieu und Auber mit ihren Genossen . . . 76
III. Spohr, Weber und Meyerbeer 132

Zweites Buch.

Vier Meister des Klaviersatzes.

I. Muzio Clementi 229
II. K. M. von Weber als Klaviercomponist . . . 260
III. Haydn's Sonaten 302
IV. Sebastian Bach's Klavierwerke in der Gegenwart 340



Erstes Buch.

Zwanzig Jahre

aus der

Geschichte der romantischen Oper.

I.

Rossini, Bellini, Donizetti.

Die Italiener zehrten in der Einbildung an ihrem musikalischen Weltruhm und hatten ihn doch verloren. Sie waren nicht mehr Alleinherrscher auf den Opernbühnen Europa's, ja sie mußten sich deutsche Meister verschreiben, welche neue und alte Neuigkeiten für die Stagione brachten; denn die guten heimischen Meister waren alt und schwach und es fehlte an frischem Nachwuchs. Aber der Stolz, die erste musikalische Nation zu seyn, fehlte dennoch nicht. Man hatte freilich Mozart auf die italienischen Bretter gebracht, doch nicht um ihn mit gläubiger Verehrung sondern mit gemessener Kritik zu empfangen. Es mußte weidlich gestrichen und geglättet werden an seinen Partituren; denn der Italiener ist nicht so duldsam wie der Deutsche,

und nur was sich seinem Geschmack und seinen Launen fügt, mag Wurzel fassen in seinem Lande. Als man 1817 den Titus in Mailand gab, schmeidigte der Kapellmeister zuvor die „harmonischen Härten" dieses Werkes, welches uns doch schon so italienisch glatt erscheint, ja selbst der so klar dahin wallende Priestermarsch der Zauberflöte ward in der Harmonisirung corrigirt (man könnte mit Campe übersetzen „verschlimm-bessert"), weil seine Accorde zu sehr musica robusta waren für ein wälsches Ohr. Dennoch gefiel diese Musik, wenn sie auch manchmal durchfiel, und den ächten Patrioten begann es so um's Jahr 1815 bange zu werden, daß sie dauernd gefallen möchte. Man nannte zwar die Melodien des Don Juan einen Grabgesang ohne Ende; doch wurden Viele gepackt von diesem Grabgesang. Es bildete sich eine Partei für die „musica filosofica," wie der Italiener eine gut gearbeitete und gemeinte aber sinnlich reizlose Musik, also vorab die deutsche, spottend nennt. Widerstrebenden Geistes ward gar Mancher damals ergriffen von solch deutscher Philosophie der Töne. Bei der ersten Aufführung des Titus auf einem italienischen

Theater geschah es, daß sich nach dem gewaltigen ersten Finale Stimmen aus dem Parterre erhoben, welche entrüstet über sich selbst, daß sie sich hatten erschüttern lassen, wie über die Musik, welche solches gewirkt, ausriefen: „Das ist nicht Musik! — das ist Philosophie!"

Die Besorgniß, Italiens Oper möge verdeutscht werden, war aber zur Zeit noch sehr grundlos. Als der beste italienische Opernsetzer galt — Simon Mayr, wie schon sein Name besagt, ein guter Deutscher, von Geburt ein Altbayer, seßhaft in Bergamo. Er schrieb aber keine deutschen Opern, sondern die besten italienischen, und obgleich man ihm nachrühmt, daß er durch manchen Zug deutschen Ernstes und deutscher Strenge die verflachte italienische Oper wieder aufgefrischt, so ergab er sich doch wesentlich der fremden Art. Die Italiener haben in ihm viel mehr den Deutschen bezwungen als der Deutsche die Italiener. So zogen auch Peter Winter, Joseph Weigl und Gyrowetz über die Alpen, um in Italien italienisch zu schreiben. Indem die wälsche Bühne durch solche Berufungen ihre Armuth bekundete, gewann sie doch zugleich einen Triumph über die

deutschen Meister, welche sich ihrer Geschmackstyrannei beugten. Dachte man 1816 doch sogar daran, Beethoven zur Composition einer italienischen Oper nach Mailand einzuladen!

So konnten die Italiener also immer noch von dem alten Ruhme träumen, den sie verloren hatten. Selbst in Paris begann nach Napoleons Sturze die italienische Oper wieder entschiedener Mode zu werden, und in Deutschland florirte trotz all unserer großen Meister die italienische Weise auf der Bühne und im Concert. Es war der Handwerksstolz des deutschen Sängers, im Concerte die Arien mit italienischem Texte zu singen; deutscher Text galt für dilettantisch. Ja in München und Dresden war noch eine eigene italienische Opernbühne mit italienischem Personal in's neunzehnte Jahrhundert herübergeschmuggelt worden, und noch in den zwanziger Jahren schrieb Morlacchi italienische Originalopern für Dresden, und es fügte sich boshaft genug, daß die letzte derselben „der Renegat" hieß.

Die Ueberlieferung des italienischen Einflusses stand noch fest, der Aberglaube an die italienische Oper; aber es wankte längst der rechte Glaube, der

durch siegesgewaltige schaffende Meister entzündet wird. Da kam Rossini, der wunderbare Mann des glänzenden Talentes, der Bühnenkenntniß und Lebensklugheit und gewann seinem Vaterlande wirklich noch einmal den Ruhm, welchen es seit Jahrzehnten nur mehr in der Einbildung besessen hatte: die ganze Welt ward wieder dienstbar der italienischen Oper wie in der alten Zeit.

Wenn ein Bußprediger die künstlerische und sittliche Richtigkeit des modernen Theaters predigen und zugleich die Mattherzigkeit der Restaurationszeit von Anno fünfzehn bis dreißig geißeln wollte, so wüßte ich ihm keinen schöneren Text als das Leben Rossini's. Nicht der Mann war klein, sondern seine Kunst und seine Zeit, die ihn groß machten, und mit den Schwächen Beider wußte er unvergleichlich zu wuchern.

Schon die Chronologie von Rossini's Wirken klingt wunderlich genug. Mit dem einundzwanzigsten Lebensjahre („Tancred," 1813) begann er Epoche zu machen, und schrieb von da bis zum dreißigsten dreißig Opern. Und doch war er kein frühreifes Wunderkind gewesen; im Gegentheil, erst in dem

siebzehnjährigen Jüngling erwachte die Kunstliebe; dann kamen nach kaum drei Lehrjahren auch schon gleich die Meisterjahre, wie ein russischer Sommer, der unvermittelt aus dem Winter aufblüht. Mit fünfundzwanzig Jahren („Barbier“ und „Othello“) begann der junge Mann alle Bühnen zu beherrschen; er stand auf dem Gipfel seines Ruhmes; denn mit dem dreißigsten Lebensjahre wandte sich merkbar die allgemeine Gunst. Rossini schien schon „fertig“ zu seyn, wann Andere erst recht anfangen. Allein er raffte sich wieder auf und der sechsunddreißigjährige Mann brachte das reiffste, reichste Werk seines Lebens („Tell,“ 1829), um dann abzuschließen und die Welt durch sein Feiern ebensosehr in Spannung und Staunen zu setzen, wie vordem durch seine Arbeitswuth.

Das Drama heischt sonst vor allen Kunstzweigen den reifen Mann; nur die italienische Oper scheint eine Ausnahme zu machen; vielleicht eben darum, weil sie nur ausnahmsweise ein Drama ist. Rossini steht keineswegs allein unter seinen Landsleuten mit seiner frühreifen Dramatik; im Gegentheil, eben weil er ein so ächter Italiener

war, mußte er auch schon so frühe für's Theater schreiben. Er ist umgeben von einer ganzen Gruppe unbärtiger Dramatiker; fast alle seine Genossen, Schüler und Nachfolger saßen schon fest auf der Bühne zu einer Zeit, wo die meisten deutschen Tondichter doch in der Regel noch in der Schule festsitzen. Mercadante war schon im zweiundzwanzigsten Jahre ein mit Beifall gelohnter Operncomponist und hatte im vierundzwanzigsten bereits acht Opern auf die Bretter gebracht; er galt damals schon für den besten Schüler des eben auch erst dreißigjährigen Rossini und für einen der besten italienischen Meister überhaupt! Generali schrieb für die Bühne seit seinem siebzehnten, Pacini seit seinem achtzehnten Lebensjahre, Bellini seit seinem zweiundzwanzigsten; der „Pirat" des fünfundzwanzigjährigen jungen Mannes ging schon beifallgekrönt in alle Welt, und in demselben Alter hatte Donizetti bereits fünf große und drei kleine Opern vor die Lampen geführt. Diese jungen Leute schlugen mit ihrer leichten Kunst den Ernst und Tiefsinn der erprobtesten Meister — wenigstens bei dem großen Haufen — aus dem Felde, sie bestimmten den Schnitt der italienischen

Oper, und die italienische Oper war damals das Modejournal der großen musikalischen Welt. Welche Zeit, da Tancred, den ein Jüngling ohne Bart geschrieben, gesungen von einer Altistin mit gemaltem Schnurrbart, das Urbild eines Opernhelden war, ein Schmetterling, wie Börne sagt, der über ein Schlachtfeld fliegt!

Wer in jungen Jahren schon dramatische Erfolge gewinnen will, der muß nach überlieferter Schablone arbeiten, wenn er nicht ein Wunderkind wie Mozart ist. Selbst Gluck und Weber schufen erst im reifen Alter neue Bahnen dem dramatischen Tonsatz. Das lag Rossini ferne; denn ein kühner Neuerer von siebzehn Jahren hätte auf den Brettern ganz gewiß den Hals gebrochen. Er griff die vaterländische Weise in jugendfrischem Geiste auf, aber im Wesen nahm er sie hin, wie sie eben überliefert war. Der Gesichtskreis seiner Jugend war beschränkt, und gelernt hatte er zum Glück auch nicht viel, so daß er ganz harmlos sicheren Fußes den breiten Weg einschlagen konnte, der zwar zur kritischen Verdammniß führt, aber auch zur Seligkeit des äußeren Erfolges. Ich sagte ja, Rossini's Leben ist ein

rechter Text für einen Bußprediger, aber ein schlechter Text für die ehrgeizige Jugend, welche dann meint, man brauche nur auch nichts zu lernen, um ein Rossini zu werden. Der Sohn eines fahrenden Musikers und einer Sängerin aus einer kleinen Landstadt, sang er als Knabe schon auf den Theatern, er wuchs auf den Brettern auf, ohne Schule war er doch als Jüngling schon kein Dilettant mehr, die Routine war seine Schule. Wenn er auch niemals den vollkommen reinen Satz lernte, so hatte er doch von Anbeginn einen vollkommen sicheren Satz; in der Schule war er nicht zu Haus, aber er war zu Haus auf der Bühne und im Orchester. Er wuchs mit seinen Werken, er lernte beständig vor dem Publikum, aber er wollte nie gelehrter seyn als die Masse seiner Zuhörer und gerade damit gewinnt man diese Masse am sichersten. Er kannte sich und seine Leute und war vielleicht der klügste aller berühmten Tonsetzer. Als er im Jahre 1822 seine ersten persönlichen Triumphe auf deutschem Boden feierte, sprach er das schneidend kluge Wort: „Die deutschen Tonsetzer verlangen, ich soll schreiben wie Haydn und Mozart. Wenn ich mir aber auch

alle Mühe gäbe, so würde ich doch ein schlechter Haydn und Mozart. Da bleibe ich lieber ein Rossini. Was der auch sey, etwas ist er doch, und ein schlechter Rossini bin ich wenigstens nicht."

Die Bekanntschaft Rossini's mit den deutschen Klassikern der Tonkunst ist häufig besprochen worden; denn in Deutschland wenigstens glaubte man lange Zeit, Rossini bedürfe nur tüchtiger deutscher Studien um selber ein Klassiker zu werden. Dann hätte er aber aus dem Zauberkreise der Routine und der nationalen Ueberlieferung heraustreten müssen, uud Rossini war zu klug, um den Sperling in der Hand für die Taube auf dem Dache fahren zu lassen. Schon 1817 erzählte ein Berichterstatter der „Allgemeinen Musikzeitung," Rossini habe ihm ganze Stücke von Haydn, Mozart und Beethoven vorgespielt, die er nicht entfernt bei demselben vermuthet hätte, und in neuerer Zeit ließ Ferdinand Hiller ein Zwiegespräch mit Rossini drucken, welches bezeugte, daß der Maestro schier eine größere Kenntniß und Verehrung jener Heroen in sich trägt als mancher deutsche Kapellmeister. Unstreitig hat auch Rossini in seinen melodischen und harmonischen Formen

Vieles von Haydn gelernt, den er besonders hoch hält, und in seinen dramatischen Effekten Vieles von Mozart. Darum fiel es ihm aber doch nicht im Traume bei, deutsch zu schreiben und die sichere Schablone seiner italienischen Oper durch das Wagniß deutscher Dramatik zu verschieben. Die Musik hat in Italien ihren örtlichen Bann, und folgerecht meinte der kluge Italiener (1817), wenn er einmal für Wien eine Oper componirte, so würde er wohl den höheren deutschen Flug des Styles nehmen; als er aber 1822 wirklich nach Wien kam, fand er diesen höheren Flug sehr überflüssig, denn das große Publikum selber war inzwischen nach ächt deutscher Art ganz ergebenst zu dem wälschen Style heruntergestiegen. In Paris dagegen hielt es Rossini etliche Jahre später der Mühe werth französisch zu schreiben und im Tell französisch-deutsche Charakteristik mit italienischem Gesang und etwas schweizerischem Kuhreigen zu verbinden. Natürlich. Wenn ein Italiener nach Deutschland kommt, so sprechen die Deutschen italienisch mit ihm; kommt er aber nach Frankreich, so muß er französisch lernen. Auch Gluck war nach Paris gegangen und legte dort den land-

läufigen italienischen Opernstyl ab, aber nicht um dann französisch zu setzen, sondern weil er noch in Paris eine Freistatt sah, wo er vielmehr erst recht Gluckisch setzen konnte. Morlacchi schrieb einmal eine Oper, die einen französischen Stoff behandelte, für Mailand, und gab deßhalb der Musik einen leisen Hauch französischer Farbe. Man machte ihm Vorwürfe darob, worauf er erwiderte, die Handlung spiele in Frankreich. Da rief ein Italiener: „Aber wir sind in Mailand!"

So lange also Rossini noch in Italien die Operationsbasis seiner Siege sah, schrieb er italienisch; er lernte unter der Hand überall, warum nicht zuweilen auch etwas von den nordischen Meistern, die er im Stillen hoch hielt? desto lauter erzählten sich dann die Italiener, daß er in die Apenninen gehe, um den vaterländischen Liedern der Hirten zu lauschen, wenn er um neue Themen für seine Arien verlegen sey: seine Hauptschule aber blieb die Praxis der örtlichen italienischen Bühne. Nun scheint es doch auch ungerecht, daß die deutschen Kritiker fort und fort vom Tancred bis zum Tell begehrten, Rossini solle deutscher seyn in seinem Styl, da wir

es andererseits einem deutschen Meister so schwer verargen, wenn er in italienischen Formen dichtet. Allein ganz ungerecht war jenes Ansinnen dennoch nicht. Die italienische Oper war in Einseitigkeit entartet, sie hatte nicht wenige zur vollendeten Kunst nothwendige Vorzüge verloren, die vordem den großen italienischen Meistern durchaus nicht fremd, die keineswegs unnational waren. Dahin gehörte die edlere, reinere und tiefere Gestaltung der Harmonie, die keuschere Führung des Gesanges und die Unterordnung eines blos sinnlich ergötzenden Tonspieles unter das Vernunftgesetz des dramatischen Ausdruckes. Man brauchte nicht Gluck und Mozart oder Bach und Händel, man brauchte nur den Schatten Scarlatti's und seiner großen Genossen zu beschwören, daß sie zürnend bezeugten, wie weit Rossini von dem edleren und ächten Urbild italienischer Kunst gewichen sey. Das beste Erbe jener hohen Meister Italiens aber hatten gerade unsere Klassiker angetreten und mächtig vermehrt. Deutsche Schule machen, hieß darum nicht schlechtweg, sich italienischer Art entäußern; der Künstler mit klarem historischem Blick mußte darin vielmehr das Mittel sehen, dem

italienischen Volke wiederzugewinnen, was es vordem bereits besessen, aber leider verloren hatte. Im achtzehnten Jahrhundert forderte man mit gleichem Recht, daß der deutsche Musiker die Italiener studire, wie im neunzehnten, daß der italienische seinen Blick gen Norden wende. Mozart und Händel waren nicht undeutsch geworden durch verarbeitete italienische Studien, sie hatten sich vielmehr gerade durch diese um so reiner, freier und universeller entwickelt. Allein von einem jungen Manne wie Rossini, der vom Sturme des Beifalls dahingetragen eine schlaffe nach Sinnenreiz dürstende Welt entzückte, durfte man solchen Ernst der Aufgabe und der Arbeit nicht fordern. Und so blieb der Streit ein ganz äußerlicher, unverstanden und ungeschlichtet. Man forderte ihn auf, deutsch zu schreiben und er erwiderte mit Fug, daß er ein Italiener sey. Man hätte ihn auffordern sollen, ein ganzer Künstler zu seyn, deutsch wie Scarlatti und italienisch wie Mozart, ein hoher, reiner und strenger Tondichter, wie die alten Italiener und die Besten unter den alten und neuen Deutschen, und der Beste unter den neuesten Deutschen hieß damals noch — Beethoven!

Wie wir übrigens jetzt den früheren Werken Rossini's einen Mangel an folgerechter dramatischer Charakteristik vorwerfen, so verdammten ihn seine Landsleute und Zeitgenossen häufig wegen des überstark aufgetragenen dramatischen Colorits! So flach und wasserfarbig war der italienische Opernstyl im Anfang unsers Jahrhunderts geworden, daß Tancred in Italien als ein Werk voll französisch zugespitzter Declamation, voll französischer Modulations- und Orchestereffekte erschien neben dem glatt dahin gleitenden Tonfluß Zingarelli's und Paesiello's oder gar der kleineren Götter des Tages wie Pavesi, Puccita, Nicolini, Portogallo, Mosca. Im Gegensatz zu diesen Meistern nannten daher die Italiener den Rossini schon frühe ihren „Romantiker"; das Romantische in der Musik aber fühlte man damals vorzugsweise aus den neuen, kecken und charakteristischen Modulationen heraus, aus den überraschenden Gewaltsprüngen von Tonart zu Tonart, die auch heute noch vor jedem andern Kunstmittel und Kunstgriff das oberflächliche Ohr bestechen. Dieses übermüthig kecke Moduliren, durch welches Rossini so oft eine abgegriffene Melodie neu und frisch zu

machen wußte, durch welches auch Weber manchmal mehr berauscht als erbaut, durch welches Meyerbeer und Wagner den Mangel melodischer Erfindung so geschickt zu verhüllen wissen, ward vordem von dem alten Salieri mit der Laune eines Mannes verglichen, der zum Fenster hinausspringt, wenn zwei Schritt nebenan die Thüre offen steht. Als Rossini's „Barbier von Sevilla" erschien, fanden ihn die Italiener viel zu modulationsreich, viel zu dramatisch und charakterschwer, und diese Musik, welche uns jetzt die reizendste, ächtest italienische dünkt, die Rossini wohl je geschrieben, wie Champagner brausend und perlend, hatte hier und da schweren Stand neben dem glätteren, ungleich flacheren „Barbier" des Paesiello. Man muß den Künstler aus seiner Zeit und seinem Volke heraus beurtheilen, man darf ihn nicht messen mit fremdem und späterem Maße. Neben Gluck und Weber und Wagner ist Rossini freilich der süße, dramatisch farblose Sänger, der Schwan von Pesaro mit dem gefährlichen Sirenenlied. Als der Italiener seiner Zeit hat er dagegen die Oper stätig zu frischerem dramatischem Leben geführt. Zum Beweis braucht man nur den Othello

mit Tancred zu vergleichen, die spätere Ueberarbeitung des Mohamed und Moses mit der früheren Gestalt dieser Werke, die Semiramis und selbst den verrufenen Grafen Ory mit den Jünglingsarbeiten des Meisters und endlich gar den Tell mit allen seinen älteren Tondichtungen. Wenn Rossini überhaupt fortschritt, so geschah es im dramatischen Gehalt. Vor vierzig Jahren liebte man es, den Streit zwischen Rossini und seinen Gegnern mit der Fehde der Piccinisten und Gluckisten zu vergleichen, und wenn der Federkrieg damals in Italien und Deutschland auch nicht so tief brannte, wie weiland in Paris, so prasselte dafür desto mehr Flackerfeuer in die Luft mit Qualm und Rauch. In einem Stücke wenigstens traf der Vergleich auf's Haar: die Streitenden selber verrückten den wahren Schwerpunkt der Frage. Rossini und Piccini waren Beide geborene Dramatiker, die, wenn sie nur wollten, nicht blos die ruhende Empfindung, sondern auch die Schnellkraft der That in Tönen zu versinnbilden, die Gegensätze der Situation im Wechsel der musikalischen Farbe zu malen wußten. Darin sind sie nur nach der Höhe und Tiefe, nicht nach der Art

von Gluck unterschieden. Aber jene beiden Italiener waren die Diener des Publikums, Gluck war ein Diener der Kunst und des Publikums Herr und Meister. Rossini folgte dem Zuge der Zeit und entwickelte sich demgemäß mehr und mehr als ein Dramatiker; Gluck ward ein Dramatiker, weil er es nach seinem Gewissen trotz dem Gegenzuge des herrschenden Geschmackes werden mußte; er war der hohe Meister und Piccini und Rossini waren die klugen Meister. Nicht der dramatische oder romantische oder sonst irgend ein Styl, sondern die Hoheit des Kunstideales war es, was Rossini von den Deutschen hätte lernen müssen.

Seine Opern hatten von Anbeginn sehr wechselnden Erfolg in den verschiedenen italienischen Städten; wie aus einer Lotterie sprangen ihm Nieten und Treffer entgegen, aber durch seine fabelhafte Geschwindschreiberei, durch rastlos neue Einsätze glich er Gewinn und Verlust aus und sprengte zuletzt die Bank. So machen es die klugen Meister; sie lassen die Kritik nicht zum Athem kommen, wenn sie auch für sich selbst alle Kritik drüber verlieren sollten. Binnen vier Jahren ward Rossini solchergestalt der

Liebling der Italiener, binnen zehn Jahren hatte er die Opposition auch in Deutschland machtlos gemacht. Er schrieb für den äußern Erfolg, rasch und viel und mehr wenn er äußerlich als innerlich gezwungen war. Er ging schwer an die Arbeit; brannte es ihm aber auf dem Nagel, dann flogen die Noten auf's Papier, der Tag mußte wiederbringen, was Monate versäumt hatten, und man sagt, der Besteller einer versprochenen Oper hätte ihn zu guter Letzt so lange im Hausarrest gehalten, bis das Werk vollendet war. Ein feiner, höflicher, geschmeidiger Mann, ein ächter Weltmann, einnehmend im Aeußern, glatt und doch wechselvoll in der Physiognomie der Seele wie des Gesichtes, welches Maler und Bildhauer zur Verzweiflung brachte, war er artig gegen alle Welt, zugleich aber voller Witz, Laune und Sarkasmus, und in seinen Werken selbst spürt man's, wie er, der gefällige Diener des Publikums, sich doch zugleich über dieses Publikum lustig macht. Als der feinste Weltmann zeigte er sich übrigens Angesichts seiner Gegner und seiner — Schmeichler. Als ihm 1826 K. M. v. Weber, damals sein mächtigster, ruhmgekrönter Widersacher,

in Paris begegnete, empfing er ihn mit liebenswürdigster Zuvorkommenheit. Und war nicht schon lange vorher denn doch auch mancher kleine Zug Rossini'scher Musik in Weber's deutschen Gesang ganz artig eingeschlüpft? Mit bewundernswürdigem Takt benahm sich der Maestro, als ihm seine Verehrer glänzende Feste in Paris, Wien und Frankfurt gaben und dämpfte die Gefahr übertriebener Schmeichelei durch die feinste Kunst der Bescheidenheit. Den Franzosen gab der kluge Mann in seiner Musik Zugeständnisse an ihren National-Geschmack, den Deutschen schöne Worte über ihre großen Todten und den Engländern nahm er auf's artigste ihr schönes Geld ab, indem er sich 1824 die Annahme einer Einladung zu den Thee's der Lords und Ladys mit je fünfzig Guineen und drei Direktionsabende im Theater mit 2500 Pfund zahlen ließ. Wie zeichnet sich der ganze Gegensatz des Künstlercharakters Gluck's und Rossini's schon in diesen äußern Zügen!

Es ist gar lehrreich, die Einflüsse unsers Meisters in den Jahrbüchern der italienischen Opernbühne schrittweise zu verfolgen. Da legen sich die

klaffendsten Wunden des Opernwesens und der modernen Musik überhaupt unserm Auge blos; denn es ist kaum, als schauten wir in die Geschichte der Kunst, sondern vielmehr in eine Geschichte der Mode. Wenige Jahre nach Rossini's ersten Triumphen erscheinen die bis dahin gefeierten andern Meister den Italienern bereits altmodisch und verschwinden rasch von der Bühne, falls sie nicht mehr jung genug sind, um noch flugs umzusatteln und auch rossinisch schreiben zu lernen. Binnen eines Jahrzehnts werden Cimarosa, Paesiello, Sacchini, Zingarelli, Paer, Simon Mayr zu den Akten gelegt. Dem Italiener ist die Oper zunächst Novität, d. h. eine unterhaltende Neuigkeit, nachher wohl auch Kunstwerk; eine fesselnde alte Oper ist ein Widerspruch in sich selber. Solange der alte Mozart den Italienern noch Novität war, schien er eine Weile den gleichfalls neuen jungen Rossini zu gefährden. Aber das Interesse schwindet mit der „Saison", ganz wie bei der vornehmen Garderobe. Die nächste Saison bringt eine neue Oper und ein neues Kleid. Vielleicht thut's auch eine abgetragene Oper mit neuem Text, oder auch eine neue Oper mit einer abgetragenen und

vergessenen Ouverture und etlichen frisch aufgefärbten alten Einlagen, wie es Rossini und seine Genossen zum öftern gemacht haben, wenn die Novität nicht geschwind genug fertig wurde. Darum mußten alle epochemachenden italienischen Opernsetzer der neuern Zeit Vielschreiber und Geschwindschreiber werden. Rossini verdrängt rasch die älteren Meister, aber auch von seinen eigenen Werken verdrängt rasch eines das andere. Wer kennt heutigen Tages auch nur noch die Titel seiner dreißig Opern? Wo ist sein Aurelian, seine Elisabeth, seine Zelmira, sein Corradino, seine Armida, sein Aschenbrödel hingekommen? Und war es nicht vielmehr das Ausland, welches den Hauptwerken, dem Othello, Moses, Tell, der Semiramis und dem Barbier von Sevilla eine größere Dauer auf der Bühne sicherte? War es nicht Deutschland, wo man Cimarosa und Paer und Paesiello auch neben und nach Rossini noch hören konnte, und wo man selbst in den zwanziger Jahren noch dann und wann den Oedipus des Sacchini über die Bretter gehen sah und nun, im Gegensatze zu Rossini, erst recht deutlich allerlei Verwandtschaft dieses Meisters mit Gluck herausspürte? Und doch

sind auch wir von der italienischen Ketzerei fort und fort angesteckt worden, als ob in der Musik, namentlich der theatralischen, nur das Neue interessant, als ob die Werke dieser Kunst Modeartikel seyen! Scheuen sich doch die Musikverleger auch heute noch, eine Jahrzahl auf das Notenheft zu drucken, damit es, solange das Papier nicht gar vergilbt, auf Jahr und Tag als eine Novität passiren möge.

Wer für die moderne Bühne mit sicherem Erfolg componiren will, der muß vorab den ausübenden Künstlern schmeicheln. Singt er allen Hörern auch noch so süß in's Ohr, seine Musik ist aber nicht „dankbar" für das Orchester als Ganzes und für die Sänger als Einzelne, so wird er doch nur halb gewinnen. Aus der Stimmung des Personals in den Proben weissagt darum der Kundige meist treffend den Erfolg, und oft ist die neue Oper schon vor der ersten Aufführung endgültig gerichtet. Spielt das Orchester in den Proben willig und behaglich, flüstern die Sängerinnen ihren Part nicht bloß mit halber Stimme, sondern lassen sie sich hier und da zu einem Stück vollen Vortrages hinreißen, dann deutet das Quecksilber auf gut Wetter; das gute

Vorurtheil dringt von der Bühne in die Kaffeehäuser, es spricht sich von Mund zu Mund und die Gunst welche vor dem ersten Schlage des Taktstockes im harrenden Zuschauerraume herrscht, entscheidet über den ersten Applaus und der erste Applaus über das ganze Stück. Dazu sitzen im Orchester redefertige Kritiker, meist auch etliche federfertige Zeitungscorrespondenten, die nach Maßgabe der Stimmung des Personals Lob und Tadel dauernder zu festigen und selbst einen Erfolg, den die Oper wider ihren Willen errungen, stark zu verdünnen verstehen. Kluge Componisten wissen daher längst, daß Sänger und Orchester und nicht Parterre und Logen die wahre cursnotirende Börse der Oper bilden, und schmeicheln dem Personal nicht blos in Tönen, sondern auch persönlich in Wort und That. Nun scheint freilich nichts natürlicher, als daß die mitwirkenden Künstler zuerst den Wahrspruch fällen über ein neues Kunstwerk, — wenn sie es nur eben als Künstler thäten! Dem Wesen unsers modernen Theaters gemäß, das leider auf den Grundsteinen des Tageserfolges und des persönlichen Ehrgeizes ruht, urtheilen sie aber vielmehr in der Regel

als erfolgsüchtige, ehrgeizige Individuen. Eine Musik, die sich schwer singt und leicht klingt, taugt ihnen nichts: sie muß sich leicht singen und schwer klingen; eine Begleitung, die sich dem Drama unterordnet, ist dem Orchester undankbar, es will sichtbar mithandeln, es will auch auf der Bühne stehen. So macht dieses Gebot des allseitig dankbaren Satzes den Tondichter zum Knecht des Handwerks. Wo er blos ausführbar schreiben sollte, schreibt er für die Ausführung.

Keiner verstand diesen faulen Zustand glänzender auszunützen als eben Rossini. Italien war seit mehr als hundert Jahren die Heimath des Virtuosengesanges gewesen, und selbst die besten Meister hatten auf dem Altare dieses Götzen geopfert; denn die Primadonna, die Bravourarie entschied zumeist über den Erfolg eines dramatischen Werkes. Je leerer und flacher die Opern der absterbenden neapolitanischen Schule zuletzt geworden waren, um so fester zählte der Tonsetzer auf die unwiderstehlichen Schnörkel und Triller des Sängers. Rossini schuf hier kein neues Unwesen, aber er führte das alte zum Gipfel, und von einem Manne von seiner

wunderbaren melodischen Erfindungskraft hätte man im Gegentheile den Sturz jener alten Widernatur erwarten dürfen, wenn es ihm Ernst gewesen wäre um die reine Kunst. Allein Rossini war kein Reformator sondern ein kluger Herr; Reformatoren kreuzigt und verbrennt man, bevor man an sie glaubt, und den Pesarener lüstete es viel weniger nach einem Scheiterhaufen als nach Lorbeeren und Ducaten.

Die italienischen Sänger verlangten nach landläufigem Herkommen reiche Gelegenheit zu jenen frei verzierten Kadenzen, in denen der Held beim Arienschluß gleichsam bettelnd die Hand ausstreckt, daß man ihm Beifall klatsche, sie begehrten Triller, chromatische und andere Tonleitern, Rouladen und Fiorituren als ein angestammtes Recht, und wo man's ihnen nicht willig gab, da nahmen sie sich's mit Gewalt. So überlud die Catalani ihre Arien in Mozart's Figaro derart mit selbsterfundenem Geschnörkel, daß man witzig bemerkte, sie habe Mozart's Gräfin mit Musik von Madame Catalani gesungen. Handelte da Rossini nicht klug, indem er seine Melodieen gleich so üppig auskräuselte, daß

die Sängerinnen kaum einen weiteren Schnörkel mehr hinzuthun konnten? Mit solch „blumigem" Gesang, wie die Italiener damals lobend seine Filigran-Melodieen nannten, gewann er die Gunst der Sängerinnen und des Publikums auf Einen Schlag. Er war der Erste, der förmlich ausgearbeitete Variationen für die Singstimme mitten in's musikalische Drama setzte, während vordem der Sänger nur beim Da Capo des ersten Arien-Theiles frei zu variiren pflegte. Warum auch nicht? War es doch damals der besondere Ruhm der Catalani die Violinvariationen von Rode zu singen, und Dutzende von Sängerinnen, die nicht Catalani waren, geigten ihr diese und andere Variationen mit dem Kehlkopfe nach. Man beurtheilt in der That Rossini's Schnörkel-Styl viel milder, wenn man sich vorher ein klares Bild von der Eigenmacht der Gesangvirtuosen seiner Zeit entwirft. Wo eine Sängerin keine „dankbare" Arie in ihrer Rolle fand, da legte sie eine fremde ein und war des Beifalles der Hörer gewiß. Diese Unsitte der „Einlagen", die wir jetzt höchstens noch bei der Volksposse dulden, war zu Rossini's Zeit selbst bei den idealsten

Meisterwerken des Musikdrama's ganz selbstverständlich. Gar oft ward zum Exempel der undankbare Part der Donna Elvira in Mozart's Don Juan durch eine Rossini'sche Arie etwas aufgebessert und dankbarer gemacht. Eine Warnung für die Componisten, gleich bei Lebzeiten hinreichend dankbar zu schreiben. Nicht blos moralisch, sondern wohl gar contractlich führten Sänger und Sängerinnen das Scepter der Oper, wie ja die Catalani mehrere Jahre lang mit der Direction der italienischen Oper in Paris betraut war. Manche italienische Opernsetzer sahen ihren Namen lediglich durch eine berühmte Sängerin in's Ausland getragen, wie z. B. Puccita blos durch reisende Primadonnen nach Deutschland importirt wurde. Hoch über den Ideen und Idealen des Tondichters stand die Laune des ausführenden Künstlers. Wie er seine Einlagen einflickte, wo es ihm paßte, unbekümmert um den Gesammtbau des Werks, so ward auch gar oft Stimmlage und Tonart je nach Bedarf umgeschrieben. Noch im Jahr 1821 sang die Catalani, die stimmführende Großmeisterin des Gesanges, eine Baßarie aus Mozart's Figaro; zur Vergeltung bemächtigte sich dann wohl ein Bassist

der Altpartie des Tancred, von dem Vortrag hoher Tenorsätze durch den Sopran und ähnlicher Kleinigkeiten ganz zu schweigen. Druckte man doch auch damals in den Klavierauszügen sämmtliche vier Stimmen im Violinschlüssel, zunächst als eine Eselsbrücke für träge Sänger und gedankenlose Partiturspieler, aber auch als ein Wahrzeichen, wie sehr das Gefühl für den Charakterunterschied der vier Stimmen erloschen war, daß man diesen nicht einmal mehr dem Auge kennbar machen mochte. Soll man es da einem Meister des Tages wie Rossini so schwer verargen, daß er auf diesen Charakter oft verzweifelt wenig Bedacht nahm!

Rossini war von Haus aus Sänger, er wuchs auf in der Schule des Gesanges; als er längst ein gefeierter Componist war, erfreute man sich noch in weiteren und engeren Cirkeln an seinem schmeidigen Gesangsvortrag; er war verheirathet mit einer weiland berühmten Sängerin: er stellte mit Recht den Gesang in den Mittelpunkt seines Opernsatzes, und fast ohne Gleichen war sein Talent für sangreiche melodische Erfindung. Gar viele seiner Cantilenen sind von jener Ursprünglichkeit, Plastik und Natur

der Melodie, wie sie nur selten und nur den berufensten Meistern gelingt. Und dennoch klagen die Kapellmeister jetzt, daß sie schier keine Rossini'sche Oper mehr geben können, weil dieselben für uns zu — unsangbar geworden sind. Er schrieb den Gesangvirtuosen seiner Zeit so ganz zu Dank, daß seine Werke absterben mußten mit diesen selben Virtuosen. Er bildete sich freilich seine eigene breite Sängerschule, aber das Fundament dieser Schule war eine Manier, die mit der Mode veraltet, nicht ein Styl, der dauernd besteht.

Auch dem Orchester wußte Rossini dankbar zu schreiben durch Effekte, die eben so glänzend als neu und wohlfeil waren. Er erweiterte die Partitur der Instrumente viel mehr als er sie vertiefte. Gluck und Mozart hatten Posaunen im Theaterorchester eingebürgert, — die feierlichen Klänge religiöser Musik; Rossini brachte das Piccolo und die große Trommel, — das stürmische Getöse der Kriegsmusik. „Rauschend“ nannte man seine Instrumentation mit treffendem Wort. Die Heermusik, die Banda, blieb fortan ein nothwendiges Requisit der italienischen Opernbühne, und vor den schmetternden Tönen der

Klarinetten und Trompeten sank der Geigenchor zur begleitenden und füllenden Masse herab; das Orchester verlor seinen Adel um den Preis greller, blendender aber giftiger und gemeiner Klangfarben. Man braucht nur im Concerte eine Nummer selbst aus der am feinsten und geistvollsten instrumentirten Oper Rossini's, aus dem Tell, nach einem Orchesterstücke von Mozart oder Beethoven zu hören, um des ungeheuern Verfalls inne zu werden, der in all dem gleißenden Pomp der Rossini'schen Partituren steckt. Rossini selbst war sich dieses Widerspiels gegen den Adel des klassischen deutschen Orchestersatzes gar wohl bewußt, aber das italienische Theater forderte grobsinnliche Effekte, und er gab sie; er setzte die höchsten schneidenden Schrilltöne des Piccolo oben hin und die tiefsten unartikulirten Brummtöne der großen Trommel, mit dem Geschmetter der Becken und dem Geklingel des Triangels auf die Schlußlinie. Uns Deutschen sagte er dann gelegentlich einmal die Artigkeit, für Deutschland werde er eine Oper ganz ohne Piccolo und türkische Musik schreiben. Allein inzwischen gewöhnte sich unser duldsames Ohr an den italienischen Lärm,

der ja so dankbar war für mittelmäßige Orchester; denn er deckte das grobe und unreife Spiel der Einzelnen und klang doch wie etwas Rechtes, verständlich selbst dem halbtauben Hörer. Ohne Zweifel hat Rossini auch bei uns auf geraume Zeit den Streichchor aus seiner gebührenden Stelle verdrängt zu Gunsten einer rohen Gewaltherrschaft der Blasinstrumente, und es ist das besondere Verdienst Spohr's, nach Beethoven's und Weber's Tode die edlere deutsche Art der Instrumentirung in That und Lehre geschützt zu haben, und Mendelssohns, daß er sie mit durchgreifendem Erfolg wieder zurückführte auf das Vorbild unserer Klassiker.

Aber nicht blos in der Wahl der Instrumente, auch im innern Bau des Satzes schrieb Rossini gar dankbar für's Orchester. Die nervenerschütternden Crescendo's der Ouverturen hatte er von Jomelli geerbt, der weiland mit diesem neuen Reizmittel die inwendige Armuth seiner Instrumentalsätze so trefflich zu verhüllen wußte; die Stretto's kamen hinzu, um Hörer und Spieler gleicherweise im Sturmschritt fortzureißen, die regelmäßig wiederkehrenden Triolengänge gaben dem Geiger einen billigen Effekt und

die stereotypen Brillenbässe dem Contrabassisten eine recht lebhafte dankbare Arbeit. Neben so wirksamen Druckern konnte natürlich die klare, durchsichtige Tonfarbe eines Cimarosa oder Simon Mayr nicht mehr pikant genug erscheinen; däuchte doch auch den Deutschen nachgerade selbst Mozart's Colorit etwas blaß und vertrocknet. Die älteren lebenden Meister legten sich schlafen; Paer schrieb Solfeggien, Winter eine Singschule, Andere wandten sich zur Kirche, weil sie dort lieber singen wollten als im Theater lärmen.

Allein trotz so arger Manier war Rossini dennoch auch in der Instrumentation ein wunderbares Talent. Neben der rohen Schablone stehen in seinen Werken die ächtesten, geistvollsten Wirkungen des Orchesters, und wie man aus seinen Partituren die gröbsten Mißbräuche, das frivolste Spiel mit dem äußeren Effekt kennen lernen mag, so bieten sie nicht minder eine reiche Fundgrube der ächten dramatischen Wirkung der Instrumente, eine Fundgrube des Studiums für Jeden, der schon zu scheiden weiß, was gut und was böse ist. Auch darf man nicht verschweigen, daß Rossini's Instrumentation in der Stufenfolge seiner Werke allmählich reiner und edler

wird und in seiner letzten Oper, dem Tell, zwar immer noch Rossinisch genug bleibt, um von allerlei Manier vollgespickt zu seyn, dennoch aber mit Recht die Bewunderung auch der kunstgebildeten Zeitgenossen gewann.

Ein italienisches Sprüchwort sagt: „Nicht das ist schön, was schön ist, sondern schön ist, was gefällt." Dieser Spruch birgt Rossini's Meistergeheimniß. Allein auch der klügste Mann, wenn er gleich noch so dankbar zu schreiben sich bemüht, für Künstler und Hörer, wird doch Rossini's Erfolge nicht gewinnen ohne die Gottesgabe jenes Talentes, die eben unsers Meisters eigenstes Theil war, und angesichts deren er wohl mit Stolz sagen durfte, daß er wenigstens kein schlechter Rossini sey. Kaum ist ein epochemachender Künstler mit so ununterbrochenem und begründetem Tadel übergossen worden wie Rossini, und dennoch konnten sich selbst die Tadler der Macht seines frischen, sprudelnden Geistes nicht erwehren. Seine Mängel lassen sich leicht in Worte fassen; für die Anmuth, Keckheit und Unmittelbarkeit seiner besten, eigensten Weisen gibt es kein Wort, sie gehört ihm allein, sie war eben Rossinisch, man kann

sie vergleichend empfinden, aber nicht vergleichend beschreiben. Die Italiener sagten, beim Anhören seiner schönsten Gesänge werde man „balsamirt“ in Tönen, und seit Rossini's Opern gespielt werden, hat man die Seelenwirkung dieses ächt modernen Meisters mit dem Nervenreiz des modernen Dessertweines, mit dem Champagner verglichen. Unvermerkt erwärmt, begeistert, berauscht er und verdirbt die Nerven. Als sich die Italiener solchergestalt die Nerven verdorben hatten, gaben sie unter Anderem (1821) ein Ballet auf einem Mailänder Theater unter dem Titel: Il ritorno d'Orfeo dall' inferno, ossia: la gloria del celebre maestro Rossini. Orpheus kann mit seiner altmodischen Musik Eurydice nicht befreien; da bläst ein Flötenspieler die G Moll-Romanze aus Othello und die berauschten Höllengeister lassen ihre Gefangene los.

Doch müssen auch diese Teufel sehr moderne Teufel gewesen seyn; denn nicht die Klugheit und nicht das Talent allein hätte Rossini so rasch auf die schwindelnde Zinne des Erfolges gehoben, wäre es nicht zugleich die seiner Natur so wahlverwandte Stimmung der Zeit gewesen, welche ihn mit emportrug.

Aus den Tagen des Wiener Congresses, aus dem schwülen, zurückdämmenden, Stillstand gebietenden Jahrzehnt nach den Befreiungskriegen stammte Rossini's Weltruhm.[1] Die müden Völker brauchten Schlummerlieder zum Schlafen und Träumen, und der Italiener bot ihnen den anmuthigsten, wollüstigsten Schlafgesang. Man war das gespreizte tragische Pathos der Napoleonischen Schule satt, auf der Bühne wie im Leben; am Quell der unterhaltenden Kunst wollte man süßes Selbstvergessen trinken, und wo war die Kunst unterhaltender als in der Rossinischen Oper? Die Helden hatten ihre Rolle ausgespielt, die Diplomaten traten an ihre Statt, und Rossini war der feinste Diplomat, der geborene Weltmann unter den Künstlern. Wie trefflich paßte

[1] Hier, wie an mehreren nachfolgenden Stellen dieser Abhandlung finden sich einige Sätze eingeflochten, welche ich einer Jugendarbeit, dem im vierten Bande der Brockhausischen „Gegenwart" abgedruckten Aufsatze „die moderne Oper" entnommen habe. Es ist derselbe seinem größten Theile nach für mich jetzt veraltet und überwunden, allein als die erste Vorstudie zu dieser Arbeit enthält er manche damals aus unmittelbarer Anschauung der Opern geschöpfte Notiz, die ich hier in besserer Begründung und richtigerem Zusammenhange wiedergab.

sein Sirenengesang für ein müdes Geschlecht, welches froh war, statt der Schlachtberichte fortan Siegesbülletins aus den Feldzügen reisender Primadonnen und Tänzerinnen in der Zeitung zu lesen. Die Italiener schrieben der Musik Rossini's Balsamduft zu; in der That, man brauchte einigen Parfüm, um den Blutgeruch so vieler Jahre zu vertreiben. Ernste Kritiker rügten seine Vermengung des komischen und ernsten Styles, die lustigen Ball-Melodieen, unter denen seine Helden kämpften, litten und starben, die tanzbaren Ouverturen zu schauervollen Tragödien. Aber man tanzte ja so gerne wieder einmal recht gründlich, hatten die Völker doch so lange geklagt und gerungen und es hatte wenig gefruchtet, warum sollten sie's nicht einmal umgekehrt mit Tanz und Leichtsinn probiren? Gut die Hälfte von Rossini's Opern ist ächte Tanzmusik, so daß jede ernstere Weise den Leuten nachgerade als ein „Choral" erschien, obgleich man selbiger Zeit auch von dem rechten Choral nichts mehr wußte. Was Wunder, daß den Italienern unvermerkt die Tanzmusik selbst in die Kirche schlüpfte! „Tanzen auch ist Gottesdienst, ist ein Beten mit den Beinen,"

sang der frivole Dichter, dem die Blume des Ruhmes gleichfalls aus dem Sumpfboden jener Zeit aufsprießen sollte. Wenn das Orchester im Theater ein Todesstöhnen mit Tanzrhythmen begleitete, warum nicht auch im Dome ein Agnus Dei?

Ein deutscher Tonmeister, Karl Maria von Weber, sprach damals ganz ähnliche Gedanken über den nach den Gräueln der napoleonischen Epoche aufwuchernden Rossinismus in folgenden Worten aus: „Die allwirkenden Zeitumstände haben nur die Extreme Tod und Lust als Herrscher aufgeworfen. Niedergedrückt von den Gräueln des Krieges, vertraut geworden mit allem Elende, suchte man nun Erheiterung in den gröblichst aufreizenden Kunstlüsten. Das Theater ward zum Guckkasten, in dem man gemächlich, die schöne beglückende Gemüthsunruhe beim wahren Genusse eines Kunstwerkes ängstlich vermeidend, eine Scenen-Reihe vor sich abhaspeln ließ, zufrieden, durch Späße und Melodien gekitzelt worden zu seyn oder geblendet durch Maschinen-Unfug ohne Zweck und Sinn. Gewohnt im Leben täglich frappirt zu werden, that auch hier nur das Frappante Wirkung. Einer stufenweisen

Entwickelung der Leidenschaft, einer geistreich herbeigeführten Steigerung aller Interessen zu folgen, heißt anspannend, langweilig und in Folge der Aufmerksamkeit — unverständlich."

Ich stelle mit besonderem Nachdruck diese Worte des deutschen Meisters hierher. Manch anderer deutsche Mann sprach damals in demselben ernsten Tone über den Rossinismus; der Kampf der Deutschen gegen ihn war ein sittlicher Kampf deutschen Ernstes wider wälschen Leichtsinn; vom rein ästhetischen Standpunkte oft ungerecht, einseitig und ungeschickt geführt, ist er doch moralisch ein Ehrenkampf gewesen, in seinem letzten Grunde ein Kampf für jene Reinheit, Hoheit und Heiligkeit der Kunst, die kein Volk seit alten Tagen treuer festzuhalten wußte als das germanische. Zunächst siegte Rossini; seine Opern berauschten, mochten die Widersacher schreiben, was sie wollten. Seine Musik war und blieb eben die genialste künstlerische Blüthe, welche überhaupt aus dem Geiste der damaligen Restauration hervorgesproßt ist. Angesichts des Siegeszugs der Rossinischen Opern durch Europa und namentlich durch Deutschland kann man die Thatsache nicht

leugnen, daß dasselbe Italien, dessen Volksthum geknickt, dessen Bildung erstarrt, dessen politisches Leben längst zerbrochen war, trotzdem unser eben erst in einem Weltkrieg siegreiches Vaterland, welches obendrein just in Sprache und Schrift eine bis zur Deutschthümelei gesteigerte Eifersucht auf die geistige nationale Eigenart geltend machte, durch seine Opern in Fesseln schlug. Allein so rasch und glänzend der Sieg, so kurz war seine Dauer; mit der wechselnden Zeitstimmung verschloß sich das Ohr den Melodien Rossini's, und die Worte jener kunsteifrigen deutschen Männer, welche zehn Jahre früher in den Wind gepredigt, fanden eine so feste Statt, daß man schon um das Jahr 1825 Rossini als eine gesunkene Größe anzusehen begann. Allein seine Rolle war noch nicht ausgespielt und selbst der frühere Einfluß wirkte noch lange fort.

Zunächst in einem zahlreichen, wunderlich gemischten Schülerkreise. Rossini hatte eine so bestimmte Schablone der Arbeit, so sichere und regelmäßige Handwerksgriffe, daß es äußerst verlockend war, ihn mechanisch getreu zu copiren; zudem wiederholte und bestahl er so oft sich selber, daß er's

auch Andern leicht machte, ihn ungestraft zu wiederholen und zu bestehlen. So schaarte sich um ihn eine Gruppe der Nachahmer, die sich wesentlich begnügten, seine Manier, wenn auch flacher und stumpfer, abzuklatschen. Sie verfuhren dabei so getreu und unselbständig, daß die Nachwelt ihre Werke, falls sie nicht mit den Namen bezeichnet wären, so gewiß für etwas flaue Rossinische Originale halten würde, als man jetzt etwa Hunderte von Bildern der Schüler des Rubens für ächte aber schwächere Rubens ausgibt. Einem dieser Schüler Rossini's, dem Mercadante (in seiner früheren Periode), gab man darum den Künstlerspitznamen Mercante di Rossini, weil er gleichsam nur mit Rossini'schem Ausverkauf handelte, mit den Crescendo's, Stretto's und Triolenläufen, den Brillenbässen, Cadenzen und Schnörkeln, mit den Terzen-Duetten, mit den Chören, deren Melodie im Orchester liegt, mit den Tanzstücken und der großen Trommel bis in's Recitativ hinein. Componisten von bereits anerkanntem Namen traten in diese Freischaar der Nachahmer, Generali z. B., der in zweiter Linie aus Durante's Schule stammte, und mit Kirchenmusik anfing, um

mit Rossini zu schließen, Nicolini, der schier Rossini's Vater hätte seyn können und vordem so einfach schön zu setzen wußte (manche seiner Arien erinnern fast an Hasse), daß ein deutscher Lobredner in der Allgemeinen Musikzeitung von 1819 den haarsträubenden Satz konnte drucken lassen: „Wie Nicolini würde Bach componiren, wenn er nach einigem Verweilen im Lande des Gesanges noch unter uns lebte!“ Und dennoch ging dieser neuitalienische Bach zur Fahne Rossini's über. Caraffa folgte dem Vorbilde getreulich sogar durch die Wandelung seines späteren Styles und französisirte als der Meister zu französisiren begann. Obgleich er, ähnlich wie Pacini, gefeilter und sorgsamer schrieb, kam er doch nicht aus der Schablone Rossini's heraus, und die Genieblitze Rossini's kamen nicht in ihn hinein. Die meisten dieser Nachahmer setzten ihre längst vergessenen Opern nur für Italien; denn sie wußten zwar ihrem Vorbild auf Tritt und Schritt zu folgen, — nur nicht auf seinem Siegeszug über alle europäische Bühnen; allein in Italien wenigstens füllten sie eine Lücke aus: sie sorgten für Novitäten, welche der Manier Rossini's die Alleinherrschaft sicherten,

und im Concert und im Hause ward gar manches ihrer Tonstücke auch von Deutschen und Franzosen gastlich aufgenommen. Sie füllten aus, wie gesagt, denn Rossini konnte doch nicht allein durch Jahrzehnte für den täglichen Musikbedarf einer ganzen Welt schreiben.

Gegen Ende der zwanziger Jahre bereitete sich ein Umschwung in der Politik und Litteratur vor, die künstliche Ruhe zerrann; eine neue Zeit der Revolutionen sollte mit dem Jahre 1830 anheben. Die Symptome zeigten sich schon frühe auf künstlerischem Gebiet, indeß die Staatsmänner noch etliche Jahre ungestört verdauen und schlafen konnten. Man verspottete die süße, einlullende Almanachspoesie und die Rossini'sche Oper dazu, man begehrte eine erregende, erschütternde, eine in Ernst und Spott zur Unruhe aufstachelnde Kunst. Daß sie zum Kampf auch wieder die Versöhnung bringe, verlangte man vor der Hand noch nicht.

In dieser Zeit kam Rossini nach Paris und ward (1824) Director der dortigen italienischen Oper. Das so oft eitel prophezeite Erlöschen seines Sterns schien Wahrheit zu werden; seine früheren

Werke verloren an Zugkraft, eine bedeutende neue Oper erschien binnen ganzer fünf Jahre nicht — welch ungeheuere Pause für einen Mann wie Rossini! —; die einzige Novität, Graf Ory, war in Deutschland wegen ihres unsittlichen Textes ausgepfiffen worden. Allein Rossini sammelte nur seine Kraft. Schon in der „Semiramis" (1823) hatte er charaktervoller und dramatischer instrumentirt, dem französischen Geschmack sich nähernd, mehr noch trat dieses Streben im „Grafen Ory" und der Umarbeitung des „Mahomed" zur „Belagerung von Korinth" hervor. Rossini zog darum keinen neuen Menschen an, es ging keine neue Phase des Genius in ihm auf, 'aber er studirte die Kunst und die Zeit, er beobachtete die Griffe anderer Meister, um seine eigene Gewandtheit zu steigern, er wuchs nicht qualitativ, wohl aber quantitativ. So hob sich auch der dramatische Zug, den man beim Tancred schon einen französischen genannt, bestimmter hervor, als Rossini in Paris der französischen Kunst näher kam und für französische Hörer schrieb. Er verließ die italienisch nationale Bahn und suchte im Tell den schroffen Geist der französischen Neuromantik mit

seinen weichen italienischen Melodien zu verschmelzen; die Erregtheit eines neuen öffentlichen Lebens sprach aus diesem Werk und doch auch die süße Träumerei vergangener Tage; deutscher Ernst, französischer Effekt und wälsche Anmuth. Welch wunderlicher Gegensatz eines dramatischen und gedankenreichen Anlaufs mit dem Uebergang in eine sinnlich lockende, leichtsinnige Tanzweise findet sich schon gleich in der Ouverture dieser merkwürdigen Oper! Die deutsche Kritik erkannte den Fleiß des Werkes, aber sie entsetzte sich zugleich über die Querstände, Quinten- und Oktavenparallelen, durch welche der Maestro hier und da hinreißend wirksam modulirt hatte. Es war eben ein neues Dogma in die Kunst gekommen und lautete selbst bei Rossini nicht mehr wie vordem: „Nicht das ist schön, was schön ist, sondern schön ist, was gefällt," sondern: „Auch das Häßliche ist schön, wenn es nur charakteristisch wirkt." Und dieses Dogma steht heute noch in Kraft; die Wagner'sche Schule hat es geerbt von der französischen Neuromantik. „Wilhelm Tell" erschien mit der „Stumme von Portici" am Vorabend der Julirevolution; er war eine Weissagung auf

dieselbe. Nicht in dem äußerlichen Sinn, daß diese Oper das Thema einer Revolution behandelt, sondern weil der ganze Umschwung des geistigen und künstlerischen Lebens, dessen äußere Marke die Julitage waren, hier so reich und kraftvoll ausgesprochen ist. Rossini war mit dieser Oper wieder mitten in die Zeitströmung gekommen, und es lohnte ihn noch einmal ein glänzenderer und zugleich ehrenvollerer Erfolg als je zuvor. Die „große Oper" war durch Tell, die Stumme und Robert in einer ganz neuen, überreichen Gattung erstanden zum Ergötzen des schaulustigen Publikums, zum Segen der Theaterkassen und zum Fluche jeder schlichteren, strengeren, ernsteren Dramatik. Die unerhört dicke Partitur des Tell konnte in Deutschland gestochen werden und fand zu dem Preise von 66 Gulden das Exemplar sammt dem Klavierauszug zu 22 Gulden Käufer genug. Aber Italien war jetzt nicht mehr der Mittelpunkt des europäischen Opernwesens, sondern Paris. Nicht mehr von Venedig oder Neapel oder Mailand, sondern von Paris aus herrschte von da an die italienische Oper, oder richtiger die französisch-italienische im Bund mit Originalwerken

der Franzosen. Wie jene Revolution von Paris ihren Ausgang genommen und dann ganz Europa mit neuen französischen Ideen überschüttet hatte, so gab sich auch die auswärtige Litteratur allenthalben einen leichten französischen Strich, wofür uns ja die Schriften des „jungen Deutschlands“ als Zeugniß nahe genug liegen. Jener französische Strich aber saß bei der Oper am festesten; denn da sie vordem die ächteste Kunstblüthe der Restauration entfaltet, so mußte bei ihr auch die Wandlung um so einschneidender und das neue Gepräge ganz besonders tief seyn. Alle Nationalitäten begegneten sich an der musikalischen Börse von Paris und tauschten unter mancherlei Zugeständnissen ihre Papiere aus. Bei Meyerbeer will ich Mehreres von diesen Wechselgeschäften reden. Um das Jahr dreißig schützte und förderte Rossini in Paris einen jungen spanischen Operncomponisten, Gasparo Gomis, der für die deutschen Meister Mozart und Haydn schwärmte, dabei die italienischen Weisen Rossini's getreulich nachahmte, nicht minder jedoch des französischen Effektes sich befliß. Wäre Gomis dazu noch ein Jude gewesen, so hätte

er am Ende der spanische Meyerbeer werden können.

„Wilhelm Tell" war ohne Zweifel die charaktervollste, in frischesten dramatischen Localfarben gehaltene Oper Rossini's. Trotzdem mußte er's erleben, daß man in London und Berlin aus dem Tell einen Andreas Hofer machte, der, statt des Apfelschusses, einen Chasseur niederschießt, welcher seinen Knaben tödten will, und statt Geßler's einen französischen Marschall umbringt. Daß die Musik dennoch nicht umzubringen war, nahm ein italienischer Kritiker als bestes Zeugniß für Rossini's unerreichte Größe; „fürwahr," sagte er, „man sieht nun klar, daß dessen neueste Musik Alles übertrifft; denn sie paßt zu jedem Gegenstande."

Rossini war ein junger Meister, aber er war zu vielseitig angelegt, um eine vorzugsweise „jugendliche" Musik zu machen. Dies that der Sicilianer Vincenz Bellini. Man verstehe mich recht. Ich faßte jugendlich, nicht im Sinne jener kindlichen Jugendfrische, die einem Haydn und Mozart ewige

Jugend verlieh, sondern des jünglinghaft Unreifen, Weichen, Schwärmerischen. Es gibt keine größere Kluft als zwischen Kind und Jüngling. Das Kind seiner selbst gewiß, fest und sicher in seiner Natur, der Jüngling über sich hinaus strebend, höhere Stufen trügerisch vorweg nehmend, voll reizbaren Gefühles für allen Zwiespalt des Lebens, aber ohne das Wort und die Kraft der Versöhnung, halb ein Engel und halb ein Bengel. Diese zartseligen Engel sind dann zuweilen recht interessant, wenn's die Bengel nur nicht wüßten, daß sie interessant sind.

Die Italiener haben zwei solcher interessanten Jünglinge unter ihren berühmten Musikern, den Pergolese in der strengen alten Zeit und den Bellini in der freien neuen.

Bellini schrieb keine komische Oper. Dies ist schier ein Wunder für einen italienischen Bühnencomponisten; denn die meisten derselben begannen in neuerer Zeit mit lustigen Operetten und fertigten solch leichte Arbeit nebenbei auch dann noch fleißig, wenn sie in der ernsten Oper bereits festen Fuß gefaßt hatten. Allein was soll der Humor einem sentimentalen Jüngling? Die hohe Tragödie

paßte ihm ebensowenig, desto besser das lyrische Drama. Er konnte rühren im warmen, weichen Gesang, nicht erschüttern im spröden hohen Tone. So galt denn auch sein erster durchschlagender Erfolg dem Lyriker. Es war die Fülle der neuen, geschmeidigen, empfindsamen Melodien im „Piraten" (1827), welche die Augen und Ohren Italiens und Europas auf den jungen Tonsetzer lenkte. Weil nun dieser lyrische Strom das erstemal so neu und reich geflossen, so erwartete man bei jedem weiteren Werke ähnliche Neuheit und gleichen Ueberfluß. Aber bekanntlich ist fast jedes rein lyrische Talent in der Regel nur einmal neu und copirt dann fort und fort sich selber. So brachte denn auch jede weitere Oper Bellini's nur eine neue Enttäuschung; man klagte, daß der Meister sich wiederhole, daß seine Eigenart zur Manier erstarre, daß er die Frische seines ersten Hauptwerkes nicht wieder zu erreichen vermöge. Allein er verbreitete und vertiefte sich wenigstens innerhalb jener Manier. Als seine „Norma", auch ein lyrisches Drama, 1831 in Mailand zum erstenmale aufgeführt wurde, fanden die Arien und Cavatinen nur mäßigen Beifall; der

dramatisch lyrische Schwung der in der That ergreifenden Scenen des dritten Aktes dagegen rührte den Hörern an's Herz und gewann dem Künstler glänzenden Sieg. Bellini schien auf dem Wege zum ächten Dramatiker. Wie leichtblütig hoffte man damals nicht — sogar in Deutschland — gewaltige Dinge von dem Sänger, der so tief zu rühren verstand! In Schilling's musikalischem Lexikon von 1835 steht wörtlich: „Bellini befindet sich in einer Krise; geht er glücklich aus derselben hervor, so kann er der Luther der italienischen Musik werden.“ Dieses Urtheil zeichnet seine Zeit so gut wie jenes andere, welches in Nicolini den wiedergeborenen Bach sah. Wahrlich nicht durch thränenvolle Rührung hat Luther dem Papste Millionen Seelen abgerungen, und durch Rührstücke reformirt man nicht einmal die moderne Oper! Bellini ging inzwischen abermals einen Schritt weiter; er lernte in Paris die dramatischen Handgriffe der Franzosen, er nützte sie für seine „Puritaner,“ allein trotz aller grelleren Farbentöne der Modulation und des Orchesters blieb er doch im Grund derselbe lyrisch blasse Bellini; den Ruhm des hohen Tragöden, wonach er gestrebt,

fand er nicht in Paris, er fand dort nur ein frühes Grab.

Ein jugendlicher Tondichter voll Anmuth, Schwung und weicher Wärme, ein Lyriker, dem mit der Dinte immer auch etwas Thräne aus der Feder fließt, der fabelhaft schnell alle Bühnen sich erobert und in seines Ruhmes glühendem Aufgang plötzlich dahin stirbt, ein solcher Jüngling wird immer eine interessante Erscheinung seyn, besonders für Frauenzimmer, und diese entscheiden ja zumeist über die Modemusik wie über andere Moden. Allein Bellini rührte doch nicht blos die Frauen, und die Wurzeln seines Erfolges sind vielverzweigt.

Die Männer des Fortschrittes hatten Wunderdinge gehofft von den Folgen der „ritterlichen" Julitage. Allein die Staaten waren bald wieder ziemlich nüchtern in das alte Geleise zurückgefahren. Der tiefe Schmerz der Enttäuschung ergriff die erregte Jugend, und wo man ihn nicht empfand, da erkünstelte man ihn wenigstens. Es entwickelte sich vorab in Frankreich und Deutschland eine Litteratur voll Sentimentalität, Verbissenheit und grollender Spottlust. Dazu mischte sich der alte Geschmack

an üppigem und frivolem Sinnenspiel; den die schlaffen zwanziger Jahre großgezogen. Bellini paßte vortrefflich für diese Modestimmung. Er war der schwermüthige Träumer, der die Priesterin des gallischen Urwaldes so gut wie die herben Puritaner und das unsterbliche Veronesische Liebespaar in den gleichen Farbenton modernen Weltschmerzes tauchte, und doch war er dabei kein Ascet, kein hohläugiger Jeremias, sondern ein Jünger des üppig kecken, lebensfrohen Rossini. Ganz besonders aber vernahm das tief erniedrigte Italien seinen geheimen Schmerz, den es im klaren Wort nicht aussprechen durfte, in der elegischen Gesangesmystik des Sicilianers. Es ist bezeichnend für ein Volk wie das italienische, daß es in dieser kranken Sentimentalität den tiefsten Pulsschlag seines Herzens wieder erkannte. Die unglücklichen Italiener sangen die Bellini'schen Weisen, wie die alten Hebräer „ein Lied von Zion" sangen, als sie weinend an Babels Wassern saßen. Bellini erregte eine patriotische Begeisterung wie kaum ein anderer Tonmeister. Das Leben des früh heimgegangenen Jünglings ward zum nationalen Mythus; man stellte ihn neben Rafael! Dieselben

rührenden Opern, welche in Deutschland doch kaum anders wirkten als die heiter berauschenden Rossini'schen, indem sie den Geist unsers Volkes in entnervende Träumerei lullten, wirkten in Italien revolutionär, ein Wahrzeichen für das „Junge Italien." Welch ein Volk, das in diesen lüsternen Klageliedern die Tiefe seiner Seele ausgesprochen findet! Rossini wurde in Italien beneidet, bewundert, vergöttert, aber für Bellini schwärmte man wie für einen Geliebten. Rossini hat mit dem Leichtmuthe und der Frivolität eines schlaffen Geschlechtes sein geniales Spiel getrieben; Bellini hauchte, so meinten die Patrioten, den Schmerz über die Knechtschaft der Nation in Tönen aus. Ein Volk aber, welches einen Bellini zu seinem Tyrtäus macht, ist ein verlorenes Volk, und wenn es seine Erhebung auch noch so großtönend beginnt, so wird ihm doch der Tag des Gerichtes nicht lange ausbleiben.

In musikalischem Betracht hatten Bellini's Opern eine Weile das Loos, welches sonst nur spröden klassischen Meisterwerken zufällt: sie schienen mit den Jahren an Güte zu wachsen, durch's Liegen besser zu werden, wie der Wein; allein eben so rasch sie

sich ablagerten, lagerten sie sich auch wieder aus. Norma z. B. wuchs gut ein Jahrzehent an Ansehen, selbst bei der deutschen Kritik, nicht minder die „Nachtwandlerin." Der Grund liegt in einer ganz besonderen Eigenart der Bellini'schen Oper. Ihr Schwerpunkt ruht, wie bei so vielen anderen italienischen Werken, meist in Einer Rolle, die für eine bestimmte Sängerin ursprünglich geschrieben ist, (denn bei dem weiblichen Bellini führen die Frauencharaktere das dramatische Regiment). Unser Lyriker legt aber auch diese Hauptrolle nur in sehr allgemeinen Linien an; er schreibt nicht in der Weise wie Rossini, der den Sängern Gelegenheit gibt, gut und wirkungsreich zu singen, was er will, sondern er gibt ihnen den Anlaß wirkungsreich zu singen, was sie wollen. Rossini hat viel gemacht aus seinen Bravour-Rollen; aus Bellini's Glanz-Rollen können die Sänger noch viel mehr selber machen. Nun fand der Glückliche denn auch eine ganze Schaar großer Talente, die ihr Eigenstes in seine Rollen hineintrugen, und mit der Vielseitigkeit der Darsteller schienen die Opern selbst an Fülle und Originalität zu wachsen. Die Norma wuchs

in den Händen der Pasta zu einem Charakterbild von antiker, Gluckischer Größe, Jenny Lind machte eine romantisch schwärmerische, deutsch innige Jungfrau daraus, die Viardot-Garcia eine überweiblich wilde, gluthheiße Kraftnatur aus dämmernder halbgesitteter Urzeit. Andere Sängerinnen behandelten dieselbe Rolle rein als Bravourparthie, und es gedenkt mir, eine Primadonna gehört zu haben, welche auf deutscher Bühne die gallische Priesterin italienisch sang, indeß die Römer und die andern Gallier deutsch antworteten, und während Norma ihr „casta diva!" kokett anmuthig betete, brummte der begleitende Chor wie eine Interlinear-Uebersetzung „keusche Göttin!" dazwischen; — und doch hörte man das Alles mit Entzücken. Die dramatische Norma war jetzt ein Concertstück geworden, die Arie eine Sonate für Gesang, wie ja schon vor hundert Jahren die Italiener dieselbe schulgerecht getauft haben, und alles war gut. Wie hätte auch, trotz alle dem oben gesagten, ein Rührstück gleich der „Nachtwandlerin," dessen triviale Verwickelungen aus der Krankheitsgeschichte eines nervenkranken Mädchens aufsteigen, seiner Zeit für die wahre „Nationaloper" der Italiener

erklärt werden können, wenn nicht die Malibran und Pasta ihr bestes Talent daran verschwendet hätten, diese Rolle hoch über sich selbst zu erheben! Kein anderer Meister verstand es so trefflich wie Bellini, den Sänger zum Tondichter zu machen. Darum war es eben nur scheinbar, daß seine Opern wuchsen: die größten Darstellerinnen wuchsen vielmehr in denselben. Nun konnte eine so geartete Musik sicher nicht ganz mittelmäßig seyn; aber eine ächt dramatische Musik war sie wahrlich nicht. Gluck und Mozart zeichneten ihre Charaktere so fest, daß auch die größte Sängerin aus Gluck's Iphigenie eben nur Gluck's Iphigenie machen kann, oder sie macht ein Zerrbild daraus.

Dennoch regte Bellini eine eigene Richtung des Gesangvortrages an, die breit selbst in unsere Tage noch herüberwuchert. Wie Rossini den Operngesang zum gewagtesten Meisterspiel im Schmucke der Coloratur und zur leichtesten Anmuth des Ausdruckes führte und dabei seine Schule dergestalt eingeengt hat, daß mit dieser Schule auch seine Werke abstarben, so stellte Bellini die „Seele" des Vortrages wiederum über die Feinheit der Form, er gab dem

Sänger Raum zum breitesten, innigsten, subjectivsten Schmelz der Cantilene, er brachte das Ineinanderziehen, Gleiten und Beben der Töne wieder recht in Schwung, wodurch er bis in's schlichte deutsche Lied herüber den Gesang verweichlichte. Denn für die Mittelmäßigkeit ist ja Seele so viel billiger zu haben als Geist, und Weichheit so viel erreichbarer als Kraft.

Die Geschichte der Bellini'schen Oper ist zugleich eine Geschichte der unerhörtesten Sänger-Triumphe. Bei der ersten Aufführung der „Capuleti und Montecchi" in Venedig (1830) überstieg der Jubel über die Sängerinnen alles Maß und stellte selbst den Ruhm des Componisten etwas in Schatten. Der Enthusiasmus wuchs stätig bis zur neunten Vorstellung, wo er den Gipfel endlich erreichte. Es regnete Sonette und Bildnisse auf Romeo und Julia, Tauben und andere Vögel wurden auf die Bühne fliegen gelassen; das Jauchzen, Heulen, Toben, Klatschen, das Wehen der seidenen Tücher mit den Bildnissen der gefeierten zwei Primadonnen nahm kein Ende. Als es endlich doch ein Ende nehmen mußte, geleitete das Publikum Romeo (die Grisi)

unter Fackeln und Musik nach Hause, während Julia (die Carradori) vom gesammten Theaterorchester in ihre Wohnung geführt wurde. Dort begann der Jubel auf's Neue; das Orchester blies und geigte und Julia bewirthete das Orchester. Aehnliche Scenen wiederholten sich anderwärts. Als Urkunden zur innern Krankheitsgeschichte der Zeit dürfen sie nicht ganz vergessen werden. Man schlug Medaillen auf Sänger und Sängerinnen und lohnte sie mit übermäßigem Ehrensold. Kein Wunder, daß sie dem Componisten dankbar waren, der ihnen zu glänzenderem und selbständigeren Erfolge als irgend ein Anderer verhalf. Die Bülletins der italienischen Oper wurden selbst in Deutschland in den dreißiger Jahren noch mit einer Wichtigkeit behandelt, die wir nicht glauben würden, wenn wir uns nicht mit eigenem Auge in den damaligen Zeitblättern überzeugten. Es gemahnt an das ähnliche Verfahren der politischen Journale, welche zu selbiger Zeit die lächerlichsten politischen Lappalien aus jeder französischen Provinzialstadt registrirten, während sie für die wichtigsten Thatsachen des deutschen Volkslebens noch keinen Platz hatten. Mit größtem Pflichteifer

wird folgerecht also auch in den deutschen Musikzeitungen berichtet, wie in Sinigaglia Donizetti's Esule di Roma aufgenommen worden sey, wie in Jesi Mercadante's Normannen, wie in Cagliari die Anna Bolena und in Sassari Ricci's Chiara, wie die stagione dell' estate in Siena ausgefallen sey und die Fasten- und Carnevals-Stagione in Lucca, wie in Mirandola die Signora Adelaide Fantuzzi gesungen und in Bergamo die Corri Paltoni und wie in irgend einem noch kleineren Neste die Partei der Signora Clorinda Corradi-Pantanelli (sie ist des großen Rafael Landsmännin — bemerkt der Berichterstatter) in Fehde liege mit der Partei der Signora Galzerani-Battagia, indeß sich um Signora Gilda Minguzzi allmählich eine auch nicht zu verachtende Mittelpartei schaare.

Es war der letzte Abendglanz des weiland weltbeherrschenden Einflusses der italienischen Oper. Einen Enthusiasmus wie Bellini hat seitdem kein anderer wälscher Meister mehr entzündet. Man neidete ihm den Geldgewinn nicht, den man noch Rossini nachgerechnet hatte, man fand es ganz in

der Ordnung, daß er sich schon vor der Norma viertausend Gulden für eine Oper hatte zahlen lassen, und daß man ihm am Schlusse seines Lebens den dreifach hohen Sold bot. Man ließ ihm auch den Stolz gelten, mit welchem er nach und nach seine Triumphe hinnahm, der moderne Meister, zur selben Zeit, wo der altväterische Salieri auf das Titelblatt seines Requiems in unmodisch wunderlicher Demuth die Worte schrieb: „Kleine Todtenmesse verfaßt von mir dem allerkleinsten (piccolissimo) Antonio Salieri.“ Hatte Bellini mit seinem melodiereichen Gesang doch wenigstens einen andern Weg zu gehen gewußt als die blinden Nachbeter Rossini's, den Sängern ein neues Feld geöffnet, der Stimmung seiner Zeit und seines Volkes treffendem Ausdruck geliehen, die Herzen gerührt und verführt, ein Meister, eng zwar im Kreise seiner Ideen und dürftig in der Technik, aber dennoch ein dichterisch Gemüth, voll unreifen Schwunges, allein eben doch immer voll Schwunges, eine ächte Jünglingsnatur in einer Zeit überkluger, kritischer Gesittung. Und als er vollends rechtzeitig starb, gönnte man ihm seine Ehren doppelt gern;

denn in der neidischen kleinen Welt der Bühne läßt man ja neidlos nur die Todten leben.

Ein anderer selbständiger Jünger Rossini's war Donizetti. Man hat diese drei Meister gar oft mit einander verglichen, und obgleich man in den dreißiger Jahren, zur Zeit der Vergötterung Bellini's, die Frage aufwerfen konnte, ob Bellini größer sey oder Rossini, so wird doch jetzt kaum Jemand mehr bestreiten, daß Rossini, Bellini und Donizetti eine stätig niedersteigende Stufenfolge der Künstlergröße darstellen. Rossini war ein vielseitig schöpferischer, epochemachender Meister, ein gewaltiges Talent, die Gränzlinie des Genies streifend; Bellini eine einseitige, manieristische, aber immerhin auch noch schöpferische, gesammelte, anziehende Natur; Donizetti hat nichts eigentlich Neues mehr geschaffen, aber mit großem Geschick fortgeführt, was Andere begonnen, fremdartiges zu scheinbar Neuem verschmolzen; weil er minder originell ist als Rossini und Bellini, so ist er vielseitiger wie dieser und einseitiger wie jener. Er betrat den

Weg, der die Deutschen seit Mozart so oft in die Irre geführt: er experimentirte, — nur mit dem Unterschied, daß er sich nicht in die Irre führen ließ. Rossini und Bellini hatten ein festes Ziel, feste Formen, eine streng beschlossene Kunstgattung; sie standen Beide mit Einem Schlage fertig da, ihr erster größerer Versuch war auch ihr erster großer Erfolg, sie blieben von da dem klar und fest ausgesprochenen Grundcharakter wunderbar getreu, und nur die letzte, Pariser, Periode vermochte bei Rossini eine stärkere, bei Bellini eine leichtere Schwenkung hervorzubringen. Ganz anders Donizetti. Er versuchte mancherlei und fand lange kein einiges Ziel, er übte allerhand Styl und baute sich in fast jeglicher Kunstgattung der Bühne an; er rang schrittweise mühselig nach dem ersten Erfolg und war nur so lange consequent als er unbedeutend war; in dem Maße als ihm höhere Geltung und äußere Selbständigkeit zufiel, begann er sich selber untreu zu werden. Dem glücklicheren Rossini und Bellini fiel das Gelingen wie eine reife Frucht in den Schooß; Donizetti mußte ohne Vergleich mehr arbeiten; es ist mehr Studium und weniger Genie, weniger

Unfug, aber auch weniger Geist in seinen Partituren. Er ist ein Eklektiker. Die opera buffa hat er z. B. im „Liebestrank“ fast ganz in Rossini's Manier behandelt; dagegen streift die „Regimentstochter“ stark an die französische komische Oper. Sein „Belisar“ spielt merklich in Bellini's Farbentöne hinüber; in der „Lucia“ und „Lucrezia Borgia“ reichen sich Bellini und Meyerbeer die Hand, und in der „Favorite“ hat der Maestro gar versucht, durch Anklänge an den deutschen Styl imponirend zu langweilen. Aber demungeachtet war Donizetti viel zu sehr Italiener, als daß er sich zu unsicherm Umhertasten, zu Versuchen auf Kosten des gewissen Effektes wie die neuen deutschen Meister hätte hinreißen lassen. Seine Opern schillern in allerlei Styl, aber sie stehen trotzdem fest in der technischen Schablone. Im Bau der Arie lehnte sich Donizetti noch entschiedener als die beiden Vorgänger an die volksthümliche Grundform der Canzonette und strebte auch seine Melodien, trotz allem fremdartigen Begleitungseffekt, den Klängen des italienischen Volksgesanges anzuschmiegen. Bewundernswürdig kennt er die Tragweite seiner Kraft und beschränkt sich

auf das bequem Erreichbare. Naturgemäße dramatische Oekonomie unterscheidet seine Werke gar vortheilhaft von so vielen französischen und deutschen Opern. Er schrieb Repertoireopern, Opern, die man überall geben kann, in Paris und in Butzbach, mit guter und schlechter Besetzung, vollständig und zerfetzt, einstudirt als Prunkstücke und uneinstudirt als Lückenbüßer, große Opern mit wenigen Hauptpersonen, mäßiger Scenerie, nicht zu lang und nicht zu kurz, nicht zu schwer und nicht zu leicht, verständlich für Alle und sinnenreizend für Viele. Bellini schrieb dankbar für den Sänger, Donizetti für den Theaterdirektor. Keine einzige seiner Opern machte Epoche wie Tancred oder Tell, nicht einmal wie Norma, allein sehr viele derselben drangen auf alle Bühnen, nisteten sich als die rechten Noth- und Hülfsopern dauernd in's Repertoire und errangen durch die Breite der Wirkung einen Einfluß, den sie durch die Tiefe gewiß nicht erringen konnten. Donizetti ist kein Erfinder, sondern der durchtriebene Practicus, welcher mit sehr weitem Künstlergewissen aber desto schärferer theatralischer Spürnase ausnützt was Andere erfunden haben.

Im Leben und in der Lehre war er ganz eigene Wege gegangen. Nicht umsonst hatte der junge Schneiderlehrling Donizetti dem großen Gesanglehrer Bordogni die zerrissenen Kleider geflickt. Der Sänger brachte dem Schneider zum Danke dafür jene Grundsätze des süßen, flüssigen Gesanges bei, welche der spätere Maestro trotz aller Versuchung durch die dramatische Deklamation der Franzosen nicht wieder vergessen hat. Der Schneider wollte Kirchencomponist werden. Donizetti, dessen Musik später so üppig und lüstern klang, daß man angesichts seiner Weisen in Deutschland die alte Frage wieder aufwarf, ob die Musik an sich auch entsittlichend wirken könne? derselbe Donizetti warf sich mit jugendlichem Eifer auf die Kirchenmusik. Es war noch ein Herkommen aus der strengeren alten Zeit, daß der italienische Tonsetzer mit kleinen Kirchenstücken begann, um eben setzen zu lernen. Obendrein kam der angehende Componist zu einem deutsch gründlichen, wenn auch verwälschten, Lehrmeister, zu dem alten Simon Mayr. Außerdem nennt man noch den Pater Mattei, der als das letzte Haupt der gelehrten bologneser Schule für den größten italienischen Contrapunktisten seiner

Zeit galt, als Donizetti's Lehrmeister. Es hat aber zumeist mit diesen „Lehrern" der modernen Opern-schreiber Italiens nicht viel auf sich; denn bei fast allen selbst den flachsten und sudelhaftesten Technikern werden berühmte, strenge Namen als Lehrer genannt, von denen der Schüler doch wohl nur ein Schul-zeugniß statt wirklicher Schule überkommen zu haben scheint. Hievon macht übrigens Donizetti eine Aus-nahme: wenn er wollte, dann konnte er gut genug setzen, aber er war zu schlau, um dies immer zu wollen. Schon bei seiner „Anna Bolena" (1831) spürte man die ernstere Technik Simon Mayr's in wunderlichem Gemisch mit modernster Leichtfertigkeit und ehrte bei seinem erfolglosen „Hugo von Paris" (1832) wenigstens die gute Arbeit. Er nützte seine Kenntniß der reineren Form, wenn es ihm paßte; Gewissenssache war ihm die Reinheit der Tonkunst sicherlich nie, und es fragt sich, ob es ihm nicht viel mehr zum Vorwurfe gereicht, daß er etwas gelernt hatte, als dem Bellini, daß er nichts gelernt und dem Rossini, daß er erst allmählig vor dem Publikum lernte.

Die Erfolge des Letzteren waren es, die den

jungen Donizetti erst von der Kirche zur Bühne bekehrten, von der Messe sprang er zur — Farce, und dann von dieser erst zur größeren Oper. Allein wohl zehn Jahre und darüber hatte es mit seinen Opern keinen sonderlichen Zug, obgleich er inzwischen gut ein Dutzend größere und kleinere, deren Titel längst vergessen sind, auf die undankbaren Bretter brachte. Donizetti war kein ursprüngliches, hinreißendes Talent, er mußte lernen und durch Schaden klug werden. Erst in den dreißiger Jahren fand er in Paris den ersehnten durchschlagenden Erfolg. Rossini hatte hier einen neuen Styl für die italienische Oper gefunden, durch ihre Kreuzung mit der französischen; allein er hatte nur angeregt und begonnen, nicht vollendet; Bellini folgte ihm, doch er starb, als er kaum die neue Bahn beschritten. So blieb für Donizetti, dem es mit dem abgetretenen alten Rossinismus in Italien nicht hatte glücken wollen, ein neuer Boden, den er gar geschickt auszubeuten begann. Er verarbeitete die Elemente Auber's, Meyerbeer's, Rossini's und Bellini's zur französisch-italienischen Oper, er lieferte dem Publikum einen effektvoll geordneten Blumenstrauß aller der fremd-

artigen narkotischen Lieblingsblüthen, die es vereinzelt bisher entzückt und betäubt hatten. Die ächt nationale Farbe des italienischen Opernstyles ist durch ihn vollends verwischt worden, aber die Sicherheit des Handwerks, in welchem die musikalischen Dramatiker Italiens von jeher alle fremden Meister übertroffen haben, wurde auch von ihm mit festem Griffe und bis ans Ende behauptet. Brach er auch keine neue Hauptbahn, so fand er doch manchen unbetretenen Seitenweg. Rossini hatte die große romantische Oper, Bellini die lyrische zu französisiren begonnen; Donizetti frischte neben Anderem die opera buffa, welche in den zwanziger Jahren fast ganz verblaßt und verkommen war, mit den neuen Druckern des französischen Effektes wieder auf. Schon früher hatte man die Stegreifmusik, den leichten, volksthümlichen, gleichsam improvisirten Gesang seiner Operetten anerkannt (z. B. in Olivo e Pasquale, 1830). Jetzt fand er für dieses seltene, bewegliche Talent neue und in der That reizende Vorbilder im Vaudeville, im Romanzenton der Pariser komischen Oper. Mit welchem Geschick er dieselben benützt und in den italienischen Fluß des Gesanges

aufgenommen hat, bezeugt seine „Regimentstochter“, die alle Welt ergötzte, wie seit dem „Barbier von Sevilla“ kein anderes Werk der komischen Tonmuse. Hier vergißt man leicht, daß seiner Kunst die Weihe und Herzensreinigkeit fehlt und an deren Statt nur kokette Reflexion waltet. Die tragische und heroische Oper, die lyrische wie die komische, wie das Konversationsstück, Alles war Donizetti, um mich eines impertinent bezeichnenden Ausdruckes zu bedienen, gleich gut abgegangen. Aber der Widerspruch des weihelos schmeichelnden und berechnenden Schaffens mit der künstlerischen und sittlichen Wucht des Stoffes trat doch nur bei den ernsteren Dramen in seiner ganzen empörenden Schärfe hervor. Während Donizetti etwa in seiner „Lucrezia Borgia“, wo der Text die nichtswürdigen, üppigen, überfeinerten Naturen eines verderbten Geschlechtes zeichnet, mit seiner sinnenreizenden, koketten, blasirten Schreibart immer noch ein in aller Widerwärtigkeit wenigstens innerlich zusammenstimmendes und also erträgliches Bild liefert, ein Charakterbild, wenn auch kein schönes Bild, — wird der nämliche Styl im „Belisar“, wo es einer einfacheren, tiefer angelegten Heldengröße gilt,

dem reineren Sinn geradezu unausstehlich. Rossini's und Bellini's naive Verstöße wider den Geist der Handlung erscheinen wie frische Natur neben dieser schwülen, ausgeklügelten und doch unwahren Reflexion.

So begegnet uns denn in Donizetti die leibhafte Spiegelung einer in sich zerfahrenen, im Streben unklaren zugleich entnervten und überreizten Kunstperiode. Das wahre Schreckensregiment, welches die italienische Oper seit mehr als dreißig Jahren über die deutschen Bühnen übte, hat sich in ihm gebrochen. Denn obgleich seine Opern auch in Deutschland durchschlugen, weil ihm unsere musikalische Kleinkrämerei, die auf der theatralischen Bühne wo möglich noch ärger ist als auf der politischen, einen geschlossenen Widerstand nicht zu leisten vermochte, obgleich seine Melodien in tausendfacher Verarbeitung auf allen Klavieren, in allen Militärmusiken und in allen Biergärten spuckten und noch spucken, — so ist doch in Donizetti die italienische Oper von sich selbst abgefallen; er konnte nur noch die Masse blenden, einen inneren Zwiespalt in der deutschen Aesthetik und Kritik und schaffenden Kunst wie Rossini vermochte

er nicht mehr zu wecken. Im Gegentheil; er brachte selbst die bessere italienische Musik in einseitigen, ungerechten Verruf. Die ächt nationale Haltung war lange Zeit der schützende Zauber der wälschen Oper gewesen, und nur durch ihn hatte sie so lange gesiegt. Auf den stummen Schmerz des Italieners waren 1848 die verunglückten Versuche zur nationalen Befreiung gefolgt, verunglückt durch des Volkes innere Zerfahrenheit und durch sein abergläubisches Hoffen auf Hülfe von außen, namentlich von Frankreich, also durch das Verzweifeln an der eigenen nationalen Kraft: — und auf Bellini folgte Donizetti!

Im Frühlinge des Jahres 1848 war es, wo Donizetti im Wahnsinne starb. Er glaubte sich todt bei lebendigem Leibe und klagte fort und fort, daß er todt sey und rief ein= über das anderemal: „Der arme Donizetti ist gestorben!" Kaum nahm man die geringste Notiz von dem Tode des gefeierten Meisters. Wer hatte damals Zeit, an einen Musikanten zu denken! Viele glaubten auch, Donizetti sey gerade zur rechten Stunde gestorben, Italien brauche jetzt andere Sänger als einen Donizetti und werde sie finden. Aber auf Donizetti folgte nur sein viel

schwächerer Nachahmer Verdi, der sich noch viel stärkeren Succurs von den Franzosen holen mußte als seine Vorgänger, um die italienische National-Oper vollends zu Grunde zu richten. Inzwischen haben sich die Italiener gleichfalls Succurs bei den Franzosen geholt, um ihre nationale Existenz wieder aufzufrischen wie vor dreißig Jahren ihre Oper, und wir müssen abwarten, ob es ihnen in der Politik besser glückt als auf dem Theater.

II.

Boieldieu und Auber mit ihren Genossen.

„Nach seiner Rückkehr feierte der fromme König Karl Ostern zu Rom mit den apostolischen Herren zusammen. Und siehe, es entstand während der Osterfeiertage ein Streit zwischen den Sängern der Römer und der Gallier. Die Gallier sagten: sie singen besser und schöner als die Römer. Die Römer sagten, sie tragen durchaus in der richtigen Weise die Kirchengesänge vor, wie sie es gelehrt worden vom heiligen Papst Gregor; die Gallier aber singen verdorben und zerstören den Fluß der Melodie. Dieser Streit kam vor den König Karl, und die Gallier schalten die Römer sehr aus im Vertrauen auf König Karl. Die Römer aber stützten sich auf ihre hohe Lehre und nannten Jene dumm, bäurisch und ungebildet wie die unvernünftigen Thiere und

gaben der Lehre des heiligen Gregor den Vorzug vor ihrer ungebildeten Weise. Und als der Streit in keiner Weise ein Ende nehmen wollte, sprach der fromme Herr König Karl zu seinen Sängern: „„Sprechet offen, was ist reiner und was besser, der lebendige Quell oder die ihm entsprungenen weit abfließenden Bäche?““ Da antworteten Alle mit Einer Stimme, der Quell als der Anfang und Ursprung sey reiner; seine Bäche aber seyen um so trüber und von Schmutz und Unrath verdorben, je weiter sie davon abfließen. Und es sprach der König Karl: „„Kehret zurück zum Quell des heiligen Gregorius; denn es ist offenbar, daß ihr den Kirchengesang verdorben habt.““

So schreiben die Lorscher Annalen vom Jahre 787. Die tausendjährige Geschichte des Streites der französischen und italienischen Musik beginnt mit dieser Erzählung: und der Entscheid des erlauchten deutschen Kritikers ist durch die Thatsachen der späteren Zeit nicht umgestoßen worden. „Die Gallier zerstören den Fluß der Melodie“, und die Franzosen konnten in der freien, natürlichen Fülle des Gesanges niemals die Italiener erreichen; die besten französischen

Meister scheiterten an der Cantilene und brachten fast nur nachgeahmte oder verkünstelte Arien zu Stande, und selbst die Schaar der großen ausführenden Sänger ja der bloßen guten Stimmen ist in Frankreich vergleichsweise viel kleiner als in Italien und Deutschland.

Darum sind jedoch die Franzosen keineswegs unmusikalisch. Im Gegentheil; sie bildeten mehrere Seiten der Tonkunst aufs selbständigste aus und zählen mit den Deutschen und Italienern zu den drei epochemachenden Musikvölkern Europa's. Was ihnen an naiv gestaltender Phantasie versagt war, das suchten sie durch den Verstand zu ersetzen. Darum ruhte ihre Stärke niemals in der reinen absoluten Musik, sondern in der angewandten, die sich mit dem Worte und der Handlung verbindet, also vorab in der Musik der Bühne.

Die Tongebilde der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus bieten mancherlei mehr oder minder bestimmte Vergleichspunkte mit dem klaren Gedanken, mit dem scharf gezeichneten Affekt, mit der individuellen Charaktermalerei des Dichters. Diese Parallelen überall herauszukehren, ist die eigenste Aufgabe

des Dramatikers. Indem er aber die der Poesie zugewandte Seite der Tonkunst vorzugsweise durchbildet, geräth er nothwendig in Widerspruch mit jenem andern Grundzuge seiner Kunst, welcher als der architektonische bezeichnet werden muß. Melodie, Harmonie und Rhythmus wirken unmittelbar und zunächst durch das nach mathematischen Gesetzen geordnete Maß ihres Aufbaues; durch die Logik der Symmetrie. Dieser Aufbau erfordert Zeit. Der Gedanke des Dichters, namentlich des dramatischen, mag wie ein Blitz in wenigen Worten einherfahren, Thaten, Gefühle, Situationen sollen auf der Bühne rasch und schlaghaft einander folgen. Das kann der musikalische Gedanke nicht; er ist architektonisch gefesselt, er braucht Zeit, um in der Gliederung der Melodie, in der Verschlingung und Lösung der Harmonie sich vollendet auszusprechen. Mag er also auch die Naturgewalt der dramatischen Situation verstärken, so verschleppt er andererseits ihren Fortgang, d. h. die Musik widerstrebt dem Dramatiker kraft ihres architektonischen Wesens. Nach irgend einer Seite müssen also in der Oper Zugeständnisse gemacht werden; der Musiker muß bis auf einen

gewissen Punkt dem Dramatiker weichen oder der Dramatiker dem Musiker. Auf dieser Wahl ruht der Hauptunterschied der italienischen und französischen Oper.

Die Italiener, als geborene Musiker, seit uralter Zeit begnadet mit der reichsten und reinsten Fülle des Gesanges, entwickeln diesen frei und selbständig nach seinen eigenen architektonischen Gesetzen und folgen nur andeutend und von ferne dem Gang des Wortes und der Handlung. Die Franzosen, von altersher gewohnt, „den Fluß der Melodie zu zerstören“, decken ihren angestammten Mangel durch das überlegte Anschmiegen des Tongebildes an das Wort. Dadurch wird die reine Melodie zur melodischen Declamation, die contrapunktisch aufgebaute Harmonie zur bloßen Accordenfolge, zur Modulation. Um nun aber doch der reinen Musik wieder einigermaßen zu ihrem Rechte zu verhelfen, werden Lieder, Ouvertüren, Tänze, Märsche, Pantomimen u. dergl. in möglichst wechselnder und glänzender Rhythmik zu dem declamatorischen Gesange gefügt.

Für alle diese Dinge haben die Franzosen ihr nationales Vorbild. Ihre Tragödie fordert an sich

schon den musikalisch-declamatorischen Fall des Verses wie den singenden Vortrag; ihr Volkslied ist seit alter Zeit durch den grellen Wechsel der Modulationen, namentlich des Dur und Moll ausgezeichnet, und in der ebenso kräftigen als fein abgestuften Rhythmik der Volkstänze hat es ihnen keine Nation Europa's zuvorgethan. Originalität der Declamation, der Modulation und der Rhythmik ist darum allen besseren französischen Opernsetzern gemeinsam und bestimmt den so äußerst leicht erkennbaren französischen Charakter der Musik. Die Franzosen zählen einen Lully zu ihren großen Meistern, obgleich er höchst dürftig in der Melodie erscheint, aber er war ein wirkungsreicher Declamator; sie stellen Gretry zu ihren Klassikern, obgleich er ein sehr schwacher, ja wohl auch schülerhaft sündigender Contrapunktist war, allein er modulirte sehr geistvoll. Sie vergeben leicht eine Härte des Gesanges, über welche der Italiener Zeter schreit, oder eine Quintenfolge, davor der deutsche Musiker sich bekreuzt; aber sie vergeben keinen falschen Accent.

Die Muse der Tonkunst hat sich in eigener Weise gerächt an den Franzosen, den unmusikalischen

Musikern. Sie versagte ihnen fast allezeit epochemachende Meister der höheren, idealeren Kunstgattungen. Fremde lenkten die Pariser große Oper auf neue Bahnen und befruchteten die Keime des französischen Styls. Lully war ein Italiener und Gluck ein Deutscher, und doch verehren die Franzosen in Beiden die Schöpfer ihres nationalen Musikdramas. Gluck und Piccini, der Deutsche und der Italiener fochten in Paris mit französischen Parteigängern den Kampf deutschen und wälschen Geistes, einen Kampf, welchen die Franzosen als eine Krisis ihrer eigenen Kunstgeschichte aufzeichneten. Die Italiener Cherubini und Spontini machten Schule in Frankreich, so maßgebend wie gleichzeitig kein rein französischer Meister, und der Deutsche Meyerbeer schöpfte den französischen Neuromantikern den Rahm des Ruhmes und des Geldes von der Schüssel hinweg. Nur in der komischen Oper standen die Franzosen auf eigenen Füßen und bedurften nicht fremder Stimmführer.

Ich habe alle diese bekannten Grundzüge des Wesens der französischen Musik hier vorangestellt, weil sie in der Zeit, wo unsere geschichtliche Episode

beginnt, ums Jahr 1815, lebhaft von den deutschen Kritikern erörtert wurden, die damals zumeist das Parteiwort der „Romantik“ auf ihre Fahne geschrieben hatten und also gegen die unromantische französische Oper entschieden kämpften. A. W. Schlegel hatte der romantischen Schule den Satz eben mundgerecht gemacht, daß die französische Kunst überhaupt vorwiegend eine Kunst des Verstandes und Witzes sey, und diese allgemeinen Begriffe ließen sich von der Tragödie sehr bequem auf die heroische und komische Oper übertragen. Der „prosaisch witzigen“ Musik des Verstandes stellte man dann die romantische als die Musik der Phantasie, oder wie das Schlagwort lautete die Musik der „romantisch-poetischen Stimmung“ entgegen. Höchst unbestimmt blieb freilich, was man sich unter dieser „Stimmung“ dachte, und es war jedenfalls viel leichter, das Nichtromantische verneinend zu umschreiben als die Idee des Romantischen bejahend auszusprechen.

Als der Prophet der Romantik unter den deutschen Klassikern galt damals Mozart; sein Don Juan war die erste romantische Oper; des Verstandes verdächtiger erschien schon Haydn, und der Uebergang

der allgemeineren Gunst von dem früher bevorzugten Haydn auf Mozart vollendete sich jedenfalls unter dem Regiment der romantischen Oper. Beethoven als ein Lebender, der überdies nur eine einzige Oper geschrieben, die damals noch durchaus nicht Repertoireoper war, stand noch mehr im Hintergrund. Mozart, der das Klassische und Romantische so vollendet in sich verbunden, galt für den obersten Meister. Am schlimmsten aber fuhr Gluck. Nahm man ihn doch damals noch lieber als einen Meister der französischen denn der deutschen Schule. Seine Opern wurden nur selten mehr gegeben; daß sie bei den prosaisch witzigen Berlinern noch zumeist im Schwange blieben, fand man begreiflich. Gluck galt dem ächten Romantiker für den großen Irrlehrer, der die Herrschaft des Verstandes in der Musik zum Gipfel geführt. Es schien fast, als sey es ein Verbrechen für einen Künstler, Verstand zu haben, und in den musikalischen Tagesblättern findet man so verstandeslos wegwerfende Urtheile über unsern idealsten Dramatiker, wie sie heutzutage kaum ein Redakteur mehr abzudrucken wagen würde. Als ein Prediger in der Wüste, aber doch nicht ohne späteren Erfolg, erscheint

damals J. F. Mosel, der begeisterte Verehrer und Erklärer Gluck's, welcher 1813 seine „Aesthetik des dramatischen Tonsatzes“ schrieb, die er geradezu als eine bloße Systematisirung der Ideen Gluck's darstellt, so daß er in der Vorrede sagen konnte: „nicht ich, Gluck spricht aus diesen Blättern, die eigentlich nur eine räsonnirte Analyse seiner Werke enthalten, und ich eigne mir dabei kein anderes Verdienst zu, als der Dollmetscher seiner Gesinnungen gewesen zu seyn.“ Und in der That, wie Gluck anhub und sich vollendete in der ästhetischen Erkenntniß, so wird dieselbe auch fort und fort neu entzündet durch sein Studium.

Wir hatten also in Deutschland zwei Hauptparteien in der Kritik der Oper: die überaus große romantische, welche es mit Mozart und den Italienern hielt wider die Franzosen, und die sehr kleine, namenlose, welche Gluck voranstellte und den Franzosen wenigstens gerecht zu seyn trachtete. Die Romantiker aber spalteten sich wieder in eine Richtung des strengeren, deutschen und des leichteren italienischen Geschmackes und befehdeten sich gegenseitig, indem sie Mozart und Rossini wider einander führten.

Schon aus dieser rein ästhetischen Gruppirung erhellt, daß die ächt französische Oper nach den Befreiungskriegen nur äußerst wenig Boden in Deutschland hatte. Am ersten ließ man sich noch die kleine komische Operette gefallen, der ja der „prosaische Witz“ ohnehin so natürlich saß. Niemand hätte sich damals träumen lassen, daß binnen fünfzehn Jahren die französische Oper ebenso fest auf der deutschen Bühne eingenistet seyn würde, wie je zuvor die italienische, ja daß bis dahin die französische Musik die verwegensten deutschen Romantiker an „Romantik“ noch weitaus würde überflügelt haben!

Auch aus politischem Widerwillen achtete man die französische Kunst zunächst gering. Hatte man doch eben erst die Bande des Franzosenthums zersprengt, da, wo es in sich so mächtig gewesen: wie sollte man sich den Franzosen auf der Opernbühne schmiegen, wo ihre Kraft zu selbiger Zeit in der That doch gar ausgelebt und verfallen erschien! Von den national französischen Meistern der heroischen Oper waren nur Wenige zu unsern Theatern durchgedrungen; selbst die Rheinbundszeit vermochte den Deutschen keinen sonderlichen Geschmack an Bona-

parte's Liebling Lesueur, an Catel oder ähnlichen Tonsetzern beizubringen. Nur einige Stücke von Gretry erhielten sich diesseit der Vogesen. Aber gerade die romantische Kritik ging dem alten Herren scharf zu Leibe wegen der Leere und gelegentlichen Unsauberkeit seiner dreistimmigen Harmonien, wegen seines schlichten Gesanges und naiven Humors und suchte ihn wohl gar als einen Bänkelsänger, als einen nur halb gerathenen Hans Sachs des lyrischen Dramas darzustellen. Selbst Mehul und Cherubini, die, wenn auch nicht immer mit Glanz, doch allezeit mit Ehren das Gastrecht der deutschen Bühne genossen, kamen nachgerade als allzuverstandesmäßig in Mißcredit. Doch waren hier die Romantiker selbst getheilten Sinnes. Es thut uns wohl, aus Spohr's und Weber's Aufzeichnungen zu ersehen, wie gerecht diese beiden Meister, damals die schöpferischen Häupter unserer romantischen Opernschule, gerade Mehul und Cherubini beurtheilen. Spohr und Weber waren eben selber zu gründlich durchgebildete Musiker, als daß sie nicht die gleiche Tüchtigkeit trotz aller Prinzipienfehde bei den fremden Genossen hätten erkennen und ehren müssen. Mehul war ein historisch gebildeter

Mann, und zwar nicht blos im engen Banne seiner Kunst, ein Schüler Gluck's, der deutsche Musik studirte und liebte und deutschen Geist mit französischem zu verbinden suchte. Allein gerade diesen deutschen Geist fanden unsre ausschweifenden Romantiker schwunglos und langweilig. Dennoch erhielten sich mehrere Werke Mehul's auf der deutschen Bühne, während sie schon vor seinem Tode (1817) allmählich von der Pariser verschwanden, und es machte sich wunderlich, als vor mehreren Jahren Mehul's „Joseph" mit vielem Lärm in Paris wie ein verloren gegangener und wiedergefundener nationaler Schatz neu einstudirt wurde, indeß wir in Deutschland diese Oper fort und fort als ein unveräußerliches Erbstück unsers klassischen Repertoires festgehalten hatten. Aehnlich erging es dem freilich von Haus aus viel bedeutendern Cherubini. Dieser große Meister wurde von den Franzosen immer als ein halber Fremdling beargwohnt, und ob man ihn gleich achtete, ja bewunderte, konnte man doch in Paris niemals von Herzen warm für ihn werden. Er galt für einen verkappten Deutschen, und als Künstler war er in der That vielmehr eine deutsche als eine italienische

oder französische Natur. Wie Reichardt berichtet, war Cherubini 1786 durch das Anhören Haydn'scher Symphonien in Paris zu deutscher Kunst und Art bekehrt worden; zum Danke dafür hatte er Haydn's, Mozart's und Beethoven's Werke bei den Franzosen einbürgern helfen, und diese pfiffen ihrerseits zum Danke dafür 1803 Cherubini's „Anakreon" aus, weil die Musik „zu deutsch sey." Zwei Jahre später setzte dann der Meister seine „Faniska" geradezu für eine deutsche Bühne, für Wien. Um das Jahr 1815 finden wir Cherubini's Hauptopern noch ziemlich häufig in den deutschen Repertoiren, während sich der Geschmack der Franzosen immer sichtbarer von ihm abwandte. Anno 1818 konnte Cherubini weder einen Verleger zu seinem erhabenen Requiem finden noch eine genügende Subscribentenzahl, und die Partitur seiner Lodoiska trug dem Verleger die Kosten nicht ein! Cherubini's Rolle im Wettkampf um die Theatererfolge des Tages war ausgespielt, er rang nur noch mit um die unvergänglichen Erfolge, welche die Kunstgeschichte aufzeichnet. Er war ein Mann des Trostes und der Erquickung für die Freunde eines reineren und höheren Kunstideales, ein Ver-

söhner zwischen Klassikern und Romantikern, aber er schrieb keine Opern mehr, Zugopern hatte er überhaupt nie geschrieben und niemals die ächt französische Oper vertreten. Als er 1833, ein vierundsiebenzigjähriger Greis, noch einmal mit seinem jugendfrischen „Ali Baba" vor den Lampen erschien, bedauerte man in Frankreich, wo jetzt Auber und Rossini florirten, daß der alte Meister um zwei Jahrzehnte zu spät komme, während die deutschen Musiker doch mit einer heiligen Scheu in die seine Partitur schauten, gleich als ahnten sie, daß die Schöpfungen eines Cherubini vorerst als Modewerke sterben müßten, um dann nach Jahr und Tag als unvergängliche Kunstwerke wieder aufzuerstehen.

Man sieht aus dem Vorgedachten, wie schwach die französische Opernbühne nach den Befreiungskriegen mit schöpferischen Talenten ausgerüstet war. In Ermangelung neuer Werke hielten selbst die neuerungssüchtigen Pariser am Alten fest. Gretry, J. J. Rousseau, Philidor, Desaides, Gaveaux, ja sogar Piccini und Sacchini stehen um jene Zeit, wenn auch vereinzelt, immer noch auf den Pariser Theaterzetteln. Damals beklagte Spohr in seinen

künstlerischen Reisebriefen das Festhalten der Pariser — am Alten, den Eigensinn, mit welchem sie schwache, längst vertrocknete Musik immer wieder aufwärmten, wenn dieselbe nur französisch sey. In der That ist die Duldung der Franzosen gegen das Einheimische, sey es auch mittelmäßig und schlecht, neben den schärfsten, subjektiv ungerechten Urtheile über das trefflichste Fremde ein Charakterzug, der in der Geschichte ihres Theaters ganz besonders stark hervortritt. Könnten uns die Franzosen in diesem Stücke abtreten, was sie zu viel und wir ihnen, was wir zu wenig haben, so wäre uns Beiden geholfen.

Bei der Leere des französischen Repertoires in jenen Tagen traten zwei frische Talente der komischen Oper bedeutender hervor, als sie es sonst von Rechtswegen verdienten: Nicolo Isouard und Boieldieu. Beide schufen nichts wesentlich neues, aber sie boten das anmuthigste der alten französischen Operette leicht und gewinnend dem neuen Zeitgeschmack; wenn Cherubini die Ehre der Kunst rettete, so retteten sie die Ehre des äußeren Erfolgs. Nicolo Isouard von Malta war ein bewegliches, flottes Talent, ein

leichtgemutheter Künstler, welcher in der Gunst des Augenblickes mit Blitzesschnelle seine Melodien hervorsprudelte und diese Gunst auch immer am Schnürchen hatte, so oft er sie herbeiziehen wollte. Er konnte componiren, wo er ging und stand, in der Einsamkeit und im Getümmel. In dem gemüthlichen, oft etwas oberflächlich harmlosen Tondichter glühte tief innen der heftigste Künstlerehrgeiz, der auch zuweilen in die Flamme des Künstlerneides ausbrach. Wer so leicht schafft, wird selten tief gehen. Man nannte darum Isouard einen glücklichen Naturalisten, dem es jedoch an gründlichem Fleiß, an ernstem Studium, an durchdachter Arbeit fehle; allein es fragt sich, ob ihm seine Arbeit so gut geglückt wäre, wenn er sie mehr durchdacht hätte. Die ganze Art der leicht dahin gaukelnden französischen Operette heischt eine gewisse Sorglosigkeit und Naivetät, die von der Wucht ernsteren Studiums erdrückt wird und den Maßstab der höheren Kunst von selber ausschließt. Fast alle Meister dieser volksthümlichen Bühnenstücke der Franzosen waren oberflächliche Tonsetzer, Philidor und wenige Andere ausgenommen. Was würde aus Desaides, Gretry, Dalayrac, wollte man ihre Par-

tituren nach dem strengen, oft tiefsinnigen, oft eigensinnigen Kanon deutscher Technik beurtheilen! Als Dalayrac in seinem „Macdonald“ auch einmal eines durchdachteren, tiefer angelegten Machwerkes sich befließ, wollten die Franzosen nichts wissen von dieser Oper. Es fehlte ihr eben das beste Theil des sonst so beliebten Meisters, der anmuthige nationale Leichtsinn. Solche Künstler wie Dalayrac und Isouard sind darum auch nicht persönlich originell, sondern gattungsmäßig, der Styl zeichnet die Art, aber nicht den Mann. Weber erklärte es für charakteristisch, daß man in Deutschland die Opern Isouard's mit Beifall überschütte, ohne im Allgemeinen zu wissen, wer sie gesetzt habe; man achte die Musik, aber nicht den Namen des Meisters. Dies hat, wie mir däucht, einen äußern und innern Grund. Isouard's Name war in der That gar confus und unbehaltsam, die Einen nannten ihn Nicolo, die Andern Isouard, Andere Nicolo Isouard, noch Andere Nicolo von Malta. Man muß die Biographie Isouard's kennen, um sich über dieses Namengewirre zu orientiren. Wer will aber dem Publikum zumuthen, über einen Modekünstler biographische Studien zu machen; bis es zu solchen

Studien durchdringt, ist ja doch der Mann ohnedies längst aus der Mode. Allein Isouard's Musik ist auch gar nicht so eigenartig, daß der Name viel zur Sache thäte; es ist leichte, anmuthige, frische französische Musik, besser wie gar viele ihres Schlages und doch nur in der Gattung originell; was bedarf es da des äußeren Stempels eines Namens, wenn die Musik inwendig nicht diesen Stempel zeigt? Trifft es sich nun aber, daß ein Künstler, der so wenig persönliche Eigenart besitzt wie Isouard, zugleich von glühendem persönlichem Ehrgeize erfüllt ist, so drohet seiner Laufbahn leicht ein tragischer Ausgang. Isouard gewann alles Wünschenswerthe; er sah seine Musik volksbeliebt in halb Europa, „Aschenbrödel" und „Joconde" fanden beispiellosen Erfolg und brachten ihm Geld die Fülle, aber sein Name ward nicht gleichgeehrt mit andern Namen, und der erfolggekrönte Künstler, dessen Glück gerade durch das national und gattungsmäßig so ächte und eben darum namenlose Colorit seiner Melodien begründet worden, ärgerte sich zu Tod, weil man ihn nicht zum Akademiker ernannt hatte, ungleich dem gleichfalls so national charakteristischen Dichter Piron, der vielmehr

damit renommirte, daß er gar nichts sey, — nicht einmal Akademiker.

Ein eng verwandter und dennoch gründlich verschiedener Genosse Isouard's war Boieldieu. Die Franzosen nennen ihn ihren „liebenswürdigsten" Componisten, und er erwarb sich das größte Anrecht auf diesen Namen schon bevor er Opern schrieb durch seine Lieder und Romanzen. Als junger unbekannter Klavierlehrer entzückte Boieldieu die Pariserinnen bereits durch seine anmuthigen Chansons von ächt nationalem Gepräge und legte damit den Grundstein seines Rufes als Tondichter. Chanson und Romanze sind in Form und Farbe das eigenste musikalische Erbstück der Franzosen, wie alle ächte Volksweise die älteste Ueberlieferung mitten in der modernen Kunstmusik treu bewahrend. Da die Franzosen im Mittelalter vor andern Völkern Europa's den ritterlich galanten Gesang mit all dem übrigen Spiele des Ritterthums, der Chevalerie, Galanterie und Courtoisie ausbildeten, so ist es kein Wunder, wenn uns heute noch aus der französischen Romanze trotz aller Modezuthat eben so gut ein romantischer Ton entgegenklingt, wie altdeutsche Innigkeit, Einfalt

und Treuherzigkeit aus dem deutschen Liede. Schon die Sprache gibt der Romanze und der Romantik Namensvetterschaft. Und da die französische Operette vorzugsweise auf die Form des Chansons und der Romanze gebaut ist, so bewahrte sie selbst in der steifsten Zopfzeit nicht nur ein volksthümliches sondern auch ein gewisses romantisches Gepräge, welches freilich mit dem Textbuch, das in der Regel in den Verwickelungen und Späßen des platten bürgerlichen Lebens der Zeit sich bewegte, meist in wunderlichem Gegensatze steht. Die deutschen Romantiker spürten schon frühe dieses befreundete Element, und Fouqué warf bereits zur Rettung Gretry's vor dem romantischen Tribunal die Frage auf, ob nicht in den ergreifenden Royalistenliedern aus „Richard Löwenherz“ ächte, vom Volke fortgepflanzte, Klänge aus der Zeit der Kreuzzüge bis zur Partitur des modernen Tonsetzers herübergedrungen seyen! Allein ganz abgesehen von solch schwindelnder Hypothese mußte der Volksliederklang in Gretry's, Isouard's und Boieldieu's Opern an sich schon dem romantisirenden Geiste der Zeit behagen; denn das Volkslied als der unmittelbare, über die ungenügende Form empor-

strebende Erguß des Gefühls war als solches der akademisch-kunstgerechten Arie gegnerisch, und die dichtenden Romantiker sammelten ja selbst so fleißig Volkslieder, und Weber bürgerte als ächter Romantiker das Lied ebenbürtig neben der Arie in der deutschen Oper ein. Boieldieu's berühmteste Jugendromanze hieß schon im Titel bedeutungsvoll „der Minstrel", und die beliebteste Nummer aus seinen Opern war lange Zeit die Romanze vom Troubadour im „Johann von Paris."

Isouard und Boieldieu haben also Beide gemeinsam ihren Ausgang von der leichten, volksthümlichen Liedesform genommen, und durch ihre bald marschmäßig feurige und chevalereske, bald tanzbar lustige, bald zart sentimentale Behandlung dieser Weise, versetzt mit dem modern französischen Witz der musikalischen Parallelen und Contraste und des geschwätzig dahin gaukelnden Parlandos die gattungsmäßige Eigenart der Operette gewahrt und gefördert. Allein in Einer Naturgabe waren sie grundverschieden. Boieldieu war ein bedächtiger, sorgsamer Arbeiter, ein Mann der Feile und der letzten Hand, und Isouard ein Mann des ersten

Gusses. Boieldieu mußte sich hinein arbeiten in das Feuer des Schaffens, Isouard mochte vor eben diesem Feuer gar schwer zum rechten Arbeiten kommen; Boieldieu konnte sich rühmen, daß nie eine seiner Opern ganz durchgefallen sey in Paris, daß alle wenigstens die zweite Vorstellung erlebt hätten; er begann aber auch vorsichtig erst zu schreiben, wenn die ganze Oper oder wenigstens das ganze Tonstück voll ausgedacht in seinem Kopfe stand; Isouard suchte schreibend erst die Gedanken. Darum bedurfte der Eine einer äußeren Sammlung, die der Andere entbehren konnte; Boieldieu mußte tiefe Ruhe ringsum haben, und das Componiren glückte ihm am besten in der Stille der Nacht; Isouard componirte eben so leicht am Tage und darum freilich manchmal auch in den Tag hinein. Boieldieu schrieb seine komische Oper „die umgeworfenen Wagen" nicht weniger als dreimal um in drei verschiedenen Perioden seines Lebens, daher wohl die Säge, daß ihm dieses kleine Werk acht volle Jahre gekostet habe; sein so beifallgekrönter „Kalif von Bagdad" war die Umarbeitung eines wegen Mangel an Beifall zurückgelegten Jugendwerkes „Benjowsky," und in

andern Opern trug er durch spätere Einlagen und Verbesserungen oft noch das Wirksamste nach. Das gangbare Vorurtheil, daß es nur in der Litteratur, nicht aber in der Kunst neue „verbesserte" Auflagen gebe, ist von zwei unserer größten Meister, von Bach und Beethoven, schlagend durch die That widerlegt worden, und auch der bescheidene Boieldieu hat seine besseren Werke ursprünglich und künstlerisch geschaffen und nicht blos gemacht, obgleich er so fleißig umschrieb und nachbesserte.

Die unterschiedene Art des Arbeitens wurzelte bei Isouard und Boieldieu jedoch nicht blos im Gegensatze des Naturells sondern auch der Schule. Der Malteser Nicolo Isouard war schon von Geburt ein halber Italiener, er hatte seine Jugend in Italien verlebt und seine Studien bei dem federflinken Neapolitaner Guglielmi begonnen. Der Zug zur leicht dahin gleitenden opera buffa der neapolitanischen Schule geht durch alle seine Werke. Boieldieu dagegen war ein Freund und Schüler Cherubini's, des gewissenhaften Meisters, der über dem Fleiß des Einzelnen sogar manchmal den Fluß des Ganzen vergaß und, als Künstler dreien Nationen angehörend,

dennoch den Deutschen am nächsten stand. Man nehme diesen Gegenzug italienischer und deutscher Schule, Guglielmi's und Cherubini's, und man wird, auch abgesehen von der zwiegearteten Naturgabe Isouard's und Boieldieu's, den Unterschied ihres Schaffens begreifen. Deutsche Kritiker rühmten selbiger Zeit sogar das „Mozart'sche Muster" an Boieldieu's Ouverturen und Finales, und mehrere der ersteren wurden wegen ihrer feinen, geistvollen Arbeit dauernd gangbare Concertstücke in Deutschland. Als Boieldieu 1819 den Parisern sein langsam vollendetes und darum mit der Ungunst überreizter Erwartung aufgenommenes „Rothkäppchen" brachte, fanden diese die Musik sogar zu gekünstelt und meinten, weil Boieldieu eben erst Mitglied der Akademie geworden, so glaube er wohl gleich langweilig werden zu müssen. Man wird nicht ungestraft Akademiker; allein mit der Gelahrtheit Boieldieu's hatte es trotzdem nicht allzuviel auf sich. Er hatte Züge der Schule Cherubini's, doch ein vollgültiger Schüler dieses Meisters war er gewiß nicht, und die leichte Anmuth des französischen Romanzensängers blieb trotz aller gearbeiteten Ensembles sein größter Vorzug.

Cherubini feilte und studirte, um seine Werke ernster und tiefer, Boieldieu, um sie leichter, flüssiger zu machen. Es war der besondere Ruhm seiner Technik, daß er, wie wenige Franzosen die Kunst verstand, manichfache Motive zu einem einheitlichen Ganzen gefällig zu verweben, während es nur zu oft die Art seiner Landsleute ist, statt gleichmäßig wohlgebauter großer Tonstücke allerlei interessantes Stück- und Flickwerk zusammenzuleimen. Uns Deutschen erschien Boieldieu minder originell als Isouard, weil er unserer Kunst und Art verwandter war; vielleicht hätten dann die Italiener Isouard minder originell gefunden, wenn sie sich überhaupt um französische Musik bekümmerten. Allein die Originalität beider Meister gehört vorzugsweise der Gattung: im Vergleich mit deutschen oder italienischen Opern springt ihre Eigenart sofort in's Auge, vergleicht man beide Tonsetzer miteinander, oder auch nur mit Berton, Dalayrac, Monsigny &c. so ist sie schwer zu bestimmen.

Dennoch war Boieldieu in Einem Stück bahnbrechend. Zur Zeit des Sturzes der napoleonischen Herrschaft brachte er seinen „Johann von Paris“, der mit der späteren „Weißen Dame“ den Ueber-

gang der Franzosen von der alten lyrischen und Conversationsoper zur romantischen Oper deutlich bezeichnet. Selbst die Stoffe waren neu. Sage und Mährchen hatte sich früher schon in einzelnen Werken Isouard's und Boieldieu's neben die herkömmlichen Lustspielscenen des täglichen Lebens gestellt. Im „Johann von Paris" kam ein Sittenbild aus den Tagen ritterlichen Minnedienstes, fast aller tieferen Dramatik bar, glatt und sauber wie die romantischen Bilder der alten Düsseldorfer Schule mit ihren Rittern, Pagen und Edelfräulein, und fesselte dennoch durch die anmuthig feurige Musik, die den Romanzenton so fein und frisch mit dem herkömmlichen Ariengeschnörkel der Prunk- und Kostümscenen verband. Voller und tiefer klang der romantische Accord in der „Weißen Dame." Hier haben wir die Volkssage im Kern des Stückes, eine fremde Sage, die der Componist mit den Localtönen einer fremden Nationalität auch in seiner Kunst symbolisch behandeln mußte, das Volkslied nicht nur ergänzend und schmückend neben die Arie gestellt, sondern als ein dramatisches Motiv in das Ganze der Oper, selbst in's durchgearbeitete Finale verwoben. Die

„Weiße Dame" ist bereits nach Text und Musik eine vollendete romantische Oper, und der Vergleich mit den heroischen Stücken Cherubini's und Spontini's, mit Mehul's Joseph, selbst mit dem schon halb in unsern Kreis herüberstreifenden „Wasserträger" Cherubini's, wie nicht minder mit den komischen Conversationsstücken zeigt, daß sie die früheste rein romantische Oper der Franzosen war, in ihrer Art ein Gegenstück zum „Freischütz." Kein anderer Franzose hat seiner Zeit gleich Boieldieu dahin gewirkt, das deutsche Vorurtheil zu brechen, als sey die französische Musik an sich „unromantisch," eine bloße Kunst des Verstandes und Witzes. Und Boieldieu, der „liebenswürdigste" französische Componist hatte kaum gezeigt, daß die Pariser Oper auch romantisch seyn könne, als seine genial-bizzaren Schüler Auber und Herold die Romantik zu einer Spitze trieben, daß Boieldieu angesichts dieser Neuromantiker wieder schlicht und farblos klassisch erscheint, und die deutsche Romantik unromantisch und die unromantischen Franzosen als die romantischsten Romantiker von der Welt. Und mit der Sache wuchs und schwoll das ungeheuerliche Wort, und die

„Romantik" ward ein Begriff ausdehnsam wie Gummi elasticum, ein Begriff, der immer neue Begriffe gebärt, die man aber allezeit leichter schauen, ahnen und sich einbilden, als „begreifen" kann.

Auber begann klein und seine Erfolge wuchsen ihm unversehens über den Kopf. Gleich Rossini ein Diener des Publikums, ein Mann der Routine, im Schreiben lernend, überraschte er durch die neue Bahn, welche er einschlug, ohne sie ausdauernd zu verfolgen. Man bewunderte mehr den glücklichen Griff als den Mann, der ihn gethan. Rossini war ein persönliches Phänomen, und die Zeitgenossen ermüdeten nicht, seine Lebensgeschichte mit Anekdoten und Sagen zu umspinnen; kein anderer Tonsetzer hat seitdem die gleiche Neugierde für seine Person bei aller Welt erregt, nicht einmal Weber in seiner glänzendsten Zeit, — nämlich als er eben gestorben war.

Auber begann mit der Kaufmannschaft und als Dilettant, gleich Isouard; als seine ersten Compositionsversuche werden Romanzen genannt wie bei Boieldieu und so vielen andern Franzosen. Das

leichte, gerundete französische Lied blieb auch sein bestes Theil trotz aller Wandelungen des Styles. Das äußere Handwerk der Kunst lernte er bei Cherubini und Boieldieu, aber geistig befruchtend wirkte auf ihn wohl zunächst Rossini. Auber's früheste, längst verschollene Operetten mutheten durch Klarheit und bequemes Verständniß an; ja man rühmte sogar, daß der junge Franzose sich der gangbaren Bizzarerie seiner Landsleute enthalte und seinen Rossini gar klug und sauber in die französische Unterhaltungssprache zu übersetzen wisse. In Deutschland gewannen zwei dieser Werke, der „Schnee" und „das Concert am Hofe" (1823 und 24) schier festeren Boden als in Frankreich. Man war eben diesseit der Vogesen damals noch nicht so gespannt und nach Neuem lüstern wie in Paris; so klaren süßen Gesang wie Boieldieu's konnte man dort doch nicht mehr in einem fort singen und auch nicht in einem fort hören; die Franzosen lauschten bereits athemlos auf eine Katastrophe, und wenn es vorläufig auch nur eine Katastrophe der Oper gewesen wäre. Diese kam denn auch zwei Jahre früher als die politische. Auber, der im Jahre 1825 mit dem „Maurer und

Schlosser" die glücklichste Probe im Fache anmuthiger Unterhaltungsmusik abgelegt, freilich auch schon mehr und mehr (namentlich in der „Braut" 1827) verkünstelt überzierlicher Originalität sich ergeben hatte, brachte 1828 seine „Stumme von Portici" auf die Bretter. Diese Oper war eine musikalische Revolution; sie wirkte schlaghaft, unwiderstehlich. Die französische Neuromantik war durch sie fertig und in voller Rüstung wie aus der Erde hervorgewachsen, und hatte im ersten Anlauf schon das ganze Feld gewonnen. Erprobte, längst in sich abgeschlossene Meister wurden umgewurzelt und folgten der neuen Fahne. Auber war nicht so bedeutend, nicht so gewaltig sein Werk an sich; aber daß er so plötzlich, fast wie durch Zufall, den sympathetischen Ton der Zeit gefunden, daß er ein so grelles Widerspiel zu dem Alten, Hergebrachten und eben darum Ausgenossenen über Nacht aufzustellen gewagt hatte, dies erhob die merkwürdige Schöpfung weit über sich selbst. Wie Rossini der Sänger des süßen Friedensschlummers, so war jetzt Auber der Sänger der aufdämmernden Julirevolution. Klingt es nicht wie Hohn, daß sich die politischen Abschnitte dieser Periode

jedesmal durch einen Opernspuck gespenstig vorher angezeigt haben?

Man war der heroischen, lyrischen, romantischen Opern satt, man wollte eine neue Art, die schon an äußerer Fülle alles Frühere überragte; es kam die „große" romantische Oper, ein Schaustück, welches allen Effekt des Theaters gleichsam encyklopädisch in sich schloß, ein Stück, an dem man sich so recht satt sehen und satt hören konnte. Die Verfasser eines solchen Riesenwerkes haben gegenüber gewöhnlichen Opernschreibern zunächst den Vortheil des großen Kapitalisten vor dem Mittelmanne: steht die Oper einmal auf dem Repertoire, so erhält sie sich durch ihre eigene Schwere, die Geldauslage der Direction ist so groß, daß man das Stück nicht fallen lassen kann, auch wenn es das Publikum hätte durchfallen lassen, und da die große Oper auf alle Gattungen von Geschmack zugleich speculirt, so ist sie nicht minder schwer umzubringen als der reiche Mann, welcher seine Summen in Grundbesitz, Industrie und Staatscredit zu gleicher Zeit wuchern läßt. Solch ein Leviathan von einer großen Oper, und zwar der erste, war nun eben die „Stumme

von Portici.“ Der Dichter Scribe ist vielleicht mehr noch als Auber, Rossini und Meyerbeer der rechte Vater der großen Oper, die man auch die lange oder dicke Oper heißen könnte. Dieser selbe Dichter, welcher in seinen Lustspielen und Intriguenstücken so feinen Geschmack, so viel Geist und Bühnenkunst gezeigt und für Auber zuerst im „Maurer und Schlosser“ einen so reizenden Operntext geschrieben, wußte in seinen großen romantischen Libretto's alles künstlerisch=sinnliche Gelüsten der Masse in beispielloser Weise zu reizen. Scribe gewann als Operndichter im neunzehnten Jahrhundert einen Namen, wie ihn nur noch Metastasio im achtzehnten besessen. Aber welch eine Kluft liegt zwischen Beiden! Bei Metastasio herrscht die Form, die sich willig der musikalischen Plastik fügt, das ganze Gedicht ist nur ein Formgerüste für den Bau des Tonmeisters. Bei Scribe herrscht der Stoff, die formlose, oft zusammenhangslose Situation; aus den grellsten Gegensätzen der Situation fügt sich das Ganze musivisch ineinander, und der Musiker beugt sich willig allem Eigensinn des Dichters, wenn ihm dieser nur Anlaß gibt, selber wieder durch die grellsten musikalischen

Gegensätze zu wirken. Der Stoff muß aber nicht blos eine Welt von bunten Situationen in sich schließen, er muß zugleich von einer zeitgemäßen äußeren Tendenz durchdrungen seyn. Die frühesten Spuren der politischen Tendenzoper gehören den Franzosen; zur Zeit der ersten Revolution mußten die Musiker politische Musik für die Volksfeste und das Tyeater schreiben, und Gretry's „Richard Löwenherz“ ward gegentheils nachträglich zu einer royalistischen Tendenzoper gestempelt. Bonaparte ließ am Vorabend seines Falles von Cherubini, Catel, Boieldieu und Jsouard eine Oper „Bayard“ gegen die Alliirten in Musik setzen! Als die „Stumme von Portici“ erschien, kannte die deutsche Bühne noch keine Tendenzoper. Weber hatte wohl den Stimmungen der Zeit gelauscht, so weit sie gemüthlicher Natur waren, aber eine rein politische Parteifrage durch eine Oper zu verfechten, fiel außerhalb Paris doch wohl keinem Menschen ein. Allein eben weil dieses Beginnen so neu war, zündete es unglaublich, und die „Stumme“ erregte mit der Tendenz ihres Textes einen Sturm in den Gemüthern wie nachher keine zweite Oper. Man blieb auch nicht blos bei

der allgemeinen revolutionären Tendenz stehen, wie sie in der „Stummen" und im „Tell" gepredigt worden ist. Der scheinbar so harmlose „Gott und die Bajadere" von Scribe und Auber z. B. stieg in die kleineren Winkelzüge der politischen und religiösen Parteiung hinab. Da wimmelt es von witzelnden Anspielungen auf schlechte Rechtspflege, kirchliche Verdummung u. s. w. Der Haß gegen die Jesuiten mochte an dem indischen Stoffe eben so wohl Nahrung finden, wie die Erbitterung über die allgemeine Gewaltherrschaft an dem italienischen und schweizerischen; nebenbei ward dann auch das christliche Dogma vom Gottmenschen in der Figur des als höchst kläglicher Tenorist auf Erden wandelnden indischen Gottes bis in's Einzelnste verspottet. Die Pariser verstanden diesen Spaß sehr gut, lachten darüber und ließen sich um seinetwillen die schwache Musik gefallen. Mit so winzigen Mitteln konnte man wühlen in so gefesselter, kranker Zeit! Jetzt kommen dann auch die Tage der polizeilich verbotenen Opern und der verpönten Textbücher, die man zur Rettung der Musik auf eine andere Handlung umschrieb. Die französische Oper folgte in diesem

Stück wiederum dem Zuge des nationalen Chansons, der ja längst die Poesie der Politik dienstbar gemacht, naiver und reizender aber niemals als eben zur Zeit der „Stummen von Portici“ durch Beranger.

Massig zunächst, wie der Text, ist nun auch die Musik von Auber's großer romantischer Oper angelegt. Das Volk tritt als handelnder Held auf, und die Massen des Chores stellen sich „emancipirt“ neben den Solisten in den Vordergrund. Ich sage emancipirt; denn von einer gleichmäßigen Durcharbeitung der Chormassen und der Solos zu ächt vielstimmigen Gesammtsätzen, wie bei den großen Beherrschern der musikalischen Massen, bei Händel, Bach und Beethoven, ist bei Auber freilich nicht die Rede. Der Chor singt nur eben seine Melodien massenhaft für sich, wie die Solisten; die Ensembles, welche von rechtswegen die Musik der Oper zum breitesten, einheitlichen Flusse sammeln sollen, sind bei Auber umgekehrt gerade das ärgste Stückwerk. Dennoch übte schon die äußere Wucht der handelnden Chormasse bestrickenden äußern Effekt. Im Solo tritt selbst der Gesang oft genug zurück gegen die Massenwirkung des Orchesters, dessen Tonfülle nach

allen Seiten gesteigert wird. Die Arie, bei Rossini immer noch der Kern der Oper, sinkt in der „Stummen" zu einem zufälligen Prunkstücke herab, zwar mit italienischen Schnörkeln staffirt, aber ohne den freien Fluß italienischen Gesanges, ganz wie die Lorscher Annalen sagen, eine entliehene und verderbte Weise. Dagegen hebt sich das volksthümliche Lied, wenn auch etwas kokett aufgeputzt, in den Barcarolen rc. zu bewundernswerther Frische und Fülle der Melodie.

Man suchte neue Musik um jeden Preis, selbst um den Preis der Schönheit. Die herkömmliche Satzung wird mit Absicht vernichtet. Man freut sich des keckſten Widerspiels; man will in jeder Note zeigen, daß man die schläfrige Gefühlsschwärmerei, die süße Zierlichkeit, welche bis dahin Mode war, recht von Herzen satt hat. Freilich will das Auber eben auch nur zeigen; denn zur Erhöhung des Kontrastes verschmäht er die weichen dämmernden Gefühlslaute des Gebetes und Schlummerliedes eben so wenig als die tändelnde Zierlichkeit der Schnörkel-Arie; und Kontrast um jeden Preis ist das erste Gebot, das Verheißung hat. Darum stellen die

Pariser Neuromantiker so gerne Tanzmusik und Kirchenmusik neben einander, vorn an's Proscenium ein Ballett und hinter die Kulisse eine Orgel. Gluck und Mozart hatten die kirchlich-feierlichen Posaunen in's Orchester gebracht und auch sparsam und am rechten Orte ein Stück strengen Kirchensatzes, aber nicht um mit der Kirche Komödie zu spielen, sondern um das letzte Wort der göttlichen Wahrheit und Gerechtigkeit auf's klarste und tiefste auch im Tone zu versinnbilden. Die Neuromantiker dagegen benützen die Kirchenmusik als interessante, trefflich abstechende Localfarbe zu ganz äußerlichen Effekten. Darum genügen auch nicht mehr andeutende Klänge, wie bei Gluck und Mozart, sondern es wurden wirkliche Orgeln — seit „Robert dem Teufel" — eigens für die Bühnen gebaut und für die Bartholomäusnacht in den „Hugenotten" sogar eigene wirkliche Glocken gegossen! Auber's Gebet in der „Stummen" soll gleichfalls wirklich aus der Kirche geliehen seyn, ein Stück aus einer von dem Meister componirten Messe. Wer blos mit Kontrasten malt, für den ist Kostümtreue freilich besser als Styltreue.

In der modernen Oper durften von nun an

zwei Stücke kaum fehlen: ein Gebet und ein Trinklied. Herold verband sogar alles Ernstes das Trinklied mit dem Gebet in seinem „Ludovico;“ Marschner that das Gleiche scherzhaft in Bruder Tuck's Ora pro nobis im „Templer“, und Lortzing, dem die Trinklieder besser glückten als die Gebete, gab in seiner „Undine“ gleich ein ganzes Heft Trinklieder. Wenn eine neue Oper auch noch so langweilig ist, das Trinklied und das Gebet wenigstens gefällt doch immer. Man könnte fast sagen, der ganze tragische Opernstyl Auber's und Meyerbeer's ist eine Mischung von Trinklied und Gebet, bacchantische und lamentable Klänge neben- und durcheinander. Die Verwebung so schroffer Gegensätze, nicht aus innerer Nothwendigkeit, sondern um des Spannenden, Abenteuerlichen, Nervenreizenden willen, nennt man aber schlechtweg Frivolität. Da sich der Mensch im Wahnsinn am natürlichsten in solchen unvermittelten Uebergängen von Lust und Schauer, von Lachen und Weinen bewegt, so paßten Wahnsinnsscenen dem neuromantischen Style wie angegossen, und seit dem wahnsinnigen Masaniello in der „Stummen“ gehört in der That eine „Wahnsinnsscene“

fast eben so nothwendig zu einer ächt modernen Oper wie ein Gebet und ein Trinklied. Die vielen Gräuel- und Schauerstoffe, welche seit dreißig Jahren über die Opernbühnen gingen, bekunden nicht sowohl unsere Vorliebe für's Schauerliche, als für den Kontrast; man bedurfte des Gräßlichen zumeist darum, daß sich Sinnenreiz und tolle Lust um so greller von seinem schwarzen Grunde abhebe. Mußte doch das einfachste Lied der Freude mit Dissonanzen gewürzt werden, welche die alten Meister höchstens für ein Bild der äußersten Seelenpein gebraucht haben würden. In der „Stummen von Portici“ beginnt die Ouvertüre gleich mit einer grellen Dissonanz, und wie doppelt lustig klingt nun bald darauf das tanzbare Marschthema! Je härter und schroffer die harmonischen Uebergänge waren, für desto „romantischer“ hielt man sie. Wie sich die jungfranzösischen und jungdeutschen Schriftsteller einen genialen Hieb zu geben glaubten, indem sie jezuweilen absichtlich einen kräftigen Schnitzer wider die Logik oder die Grammatik machten, eben so liebten es die gleichgesinnten Musiker, zu Zeiten einen recht harten, stylwidrigen Accord einzuwerfen. Auch prahlte der

Franzose hier und da mit einer italienischen Phrase, der Deutsche mit einer französischen Tonwendung, ganz so wie die Schriftsteller des Jungen Deutschlands mit Gallicismen prahlten, wie Victor Hugo durch allerlei wundersam fremdartiges Wortgebilde und Wortgefüge dem akademischen Schulzwange der Sprache geflissentlich Trotz bot.

Da man nun in allem Einzelwerk so stark auftrug, so mußte man die dramatischen Haupteffekte zum Unmaß steigern und verfuhr sich darin mitunter so arg, daß man völlig aus dem Bereich der Oper in die Art des nicht lange vorher in Paris mit Schimpf und Spott zu Grabe getragenen formlosen Melodrams verfiel. Dies hat kein Franzose richtiger erkannt als Berlioz. Vom gewaltigsten Drange zur dramatischen Tondichtung beseelt, griff er vorerst gar nicht zur Oper, sondern bildete sich eine eigene neue Art des Melodrama's aus. Das war folgerecht, wie denn überhaupt Berlioz der folgerechteste unter den neuen französischen Musikern ist. Als er sich dennoch dem Theater zuwandte, schrieb er Opern, die sich gar nicht aufführen lassen, Litteraturopern gleich den jungdeutschen Litteraturdramen; das war

wiederum folgerecht. Berlioz war auch allein ehrlich genug, mit den Italienern, deren ganzer musikalischer Sinn, so lange er sich selbst treu bleibt, der französischen Neuromantik widerspricht, nicht zu buhlen: er gestand offen, daß er die italienischen Opernschreiber hasse.

Die alten Romantiker hatten das romantische Ideal vorzugsweise darin gesehen, daß die Kunst Ideen symbolisch schauen und ahnen lasse, die sie eigentlich scharf bestimmt nicht ausdrücken könne. Die Erbkrankheit dieser Romantik war daher nebelhafter Spiritualismus und Ueberschwänglichkeit. Die französischen Neuromantiker wollten nun gar Ideen symbolisiren durch das gerade Widerspiel ihrer naturgemäßen Aussprache, sie wollten die Welt nicht über sich hinausführen, sondern auf den Kopf stellen; sie glaubten, am Rande des Unsinnes wandelnd, erspähe man erst recht den Tiefsinn, der im Abgrunde thront. Ein solches Beginnen ist aber der humoristischen Kunst viel ersprießlicher als der ernsten. Auber selber gibt Zeugniß dafür. Er war ausgegangen von der komischen Oper und dem Conversationsstück. Keck und unbefangen warf er sich

auf ein großes tragisches Werk und gerade die Frische und Naivetät, mit welcher er die Grundzüge der Neuromantik hier zuerst im Großen andeutete — nicht voll ausführte — gewann dem Werke dauernde Wirkung. Allein sofort ließ Auber auch schon wieder die große Oper im Stich und brachte schon 1829 seinen romantisch-komischen Fra Diavolo, dem dann eine Weile fast alljährlich ein neues Werk ähnlicher Gattung folgte. Alle Welt gerieth in Staunen, daß Auber nur Eine „Stumme von Portici" geschrieben. Allein er bewegte sich ohne Zweifel leichter und behaglicher in der Mischung und dem Kontrast komischer, sentimentaler und kokett unterhaltender Situationen als im ernsteren Style. Wie recht er gehabt, das bewies er im späteren Alter noch einmal negativ, der erfindungsreiche Auber durch seinen erfindungslosen „Verlorenen Sohn," während die Spätblüthe seines komischen Talentes, „des Teufels Antheil" zu dem reizendsten und liebenswürdigsten gehört, was der Meister überhaupt geschrieben hat. Das Misch- und Stückwerk der raffinirten Kontraste der neuromantischen Schreibart kann sich in der Komik ganz ergötzlich ausnehmen,

während es in der Tragik widerwärtig wird. Neuheit um jeden Preis ist schier an sich schon komisch. In Auber's Lestocq wird z. B. das Quartett „Bei Frost und Kälte, Schnee und Eis glüht treue Liebe immer heiß" in ganz neuer Art gesungen. Die erste Stimme singt „bei," die zweite „Frost," die dritte „und," die vierte „Käl-," dann wieder die erste „te" u. s. f. und zwar je in einem ganz kurzen Ton, die dann zusammen eine einstimmige Melodie bilden. Das ist doch Originalität, die am Rande des Unsinns tanzt; aber unten im Abgrunde sitzt der Sinn. Jene Schnee-Liebe glüht nämlich in Rußland, und der vierstimmig-einstimmige Mosaik-Gesang ist eine Anspielung auf die bekannte Satzweise der — russischen Hörner! So gaukelt die Scene Zerlinens in Fra Diavolo, wo das „einfache ländliche Mädchen" auf offener Bühne sich auszieht, um zu Bette zu gehn, am Rande eines andern Abgrundes, nämlich der Unschicklichkeit. Allein der Theaterschneider hat so sicher vorgesorgt, daß die Garderobe im Feuer des Spieles nicht etwa zu weit abgelegt werde, und die Musik ist so kokett sittsam — Zerline singt im Unterrock das unvermeidliche

„Gebet" —: wir bleiben also am Rande und fallen nicht wirklich hinunter. In der komischen Oper mag, wie gesagt, ein solcher Eiertanz erträglich seyn. Doch bleiben Scenen wie die vorbeschriebene, die als neues dramatisches Reizmittel galt und gelten sollte, immer traurige Wahrzeichen für den Geschmack jener Zeit. Den ähnlichen rein musikalischen Eindruck eines Gangs auf schmaler Kante erregt Auber durch seine absichtlich verschobenen Deklamationsaccente, durch den grellen Wechsel der harmonischen Uebergänge, namentlich des Dur und Moll, durch die kecken, springenden Geigenfiguren der Begleitung. Das Alles überraschte und weil es überraschte gefiel es, und vielleicht hat der Komiker unter allen Künstlern am ersten ein Recht zu sagen, daß auch das Häßliche schön sey, wenn es nur charakteristisch ist.

In Deutschland nahm man Auber's lustig unterhaltende komische Opern um so williger auf, weil unsere komische Muse schon lange feierte und auch die Italiener wenig Neues mehr in diesem Stücke boten. Die deutsche Kritik behauptete zwar fast einstimmig, Auber gehe seit der „Stummen" fortdauernd den Krebsgang, allein die neue französische

Weise war eben damals, und nicht blos in der Musik, bei den Deutschen Modesache. Fast alle Opern Auber's aus den dreißiger Jahren wurden in deutschen Ausgaben gestochen (meist bei Schott in Mainz) und zwar in wahren Prachtausgaben, Partitur, Klavierauszug und gar das Libretto für viel theueres Geld. Sie gingen gleich den Werken Rossini's, Bellini's und Donizetti's mit prunkhaften neuen Dekorationen und Kostümen über die Bühne, indeß sich die gediegenen Tondichtungen der todten und lebenden deutschen Meister fast allesammt mit dem dürftigsten, abgetragensten Gewande begnügen mußten. Rossini und Auber bedürfen freilich eines Putzes, den Gluck und Mozart entbehren können, die Könige, auch im Bettlermantel.

In der deutschen Ausgabe des „Fra Diavolo" wird, nicht eben als Schmeichelei für unsere Bühne, im Vorwort den Sängern an's Herz gelegt, daß diese Oper zum vollen Gelingen alle Präcision und Gewandtheit französischer Darsteller fordere. Die komischen Unterhaltungsopern Auber's konnten sich in der That zumeist darum nicht dauernd bei uns einbürgern, weil sie zu eng national sind, weil die

deutschen Sänger zu schlecht, d. h. nicht französisch genug, spielen, wie Rossini's Opern verschwanden, weil die deutschen Sänger zu schlecht, d. h. nicht italienisch genug, singen. Nur die ächt klassische deutsche Oper erträgt es, daß man sie schlecht spielt, schlecht singt, schlecht ausstattet, und daß sie dennoch — wohl gar in Paris und Mailand — als ein Meisterwerk erbaut. Es gemahnt mich jene Vorrede zum „Fra Diavolo" an ein Wort Mosel's über Gluck: „Man hat aus früherer Zeit Beispiele, daß Sänger, welche im Fache der Action weniger als mittelmäßig waren, in den Gluckischen Opern blos durch die Gewalt und Führung der Musik zum Erstaunen des Publikums gleichsam mit Einem Male als treffliche Schauspieler erschienen sind." Das ist der Unterschied des genial schöpferischen dramatischen Meisters von dem blosen glänzenden Talent: Jener hebt die Darsteller über sich selbst empor zu ungeahnter Weihe und Kraft; dieses bedarf der Virtuosität der Darsteller, um empor gehoben zu werden.

Ein anderer Schüler Boieldieu's und Nachahmer Auber's, Karl Adolf Adam, läßt uns bereits den Rückschlag ahnen, der rasch gegen Auber auch in Frankreich eintrat. Wie leichtfertig und flach auch Adam's Opern gearbeitet waren, so mundeten sie doch wie eine Erfrischung auf den gluthheißen Trank der neuromantischen Schule. Nach so viel gemachtem Pathos, nach so viel erkünsteltem Schmerz und abgequälter Lustigkeit erquickte es, einen ganz leichtsinnigen Componisten zu finden, der die Volksposse in die komische Oper trug, der den Gassenhauer salonfähig machte, und wirklich nichts weiter wollte, als uns spielend seinen Leichtmuth vorgaukeln.

Adam war der Sohn eines geborenen Deutschen, des berühmten Musik-Professors Ludwig Adam, der in Bach's, Händel's, Scarlatti's und Mozart's Werken seine praktische und in den Büchern von Mattheson, Fux und Marpurg seine theoretische Schule gemacht hatte. Welch ein Sprung vom Vater zum Sohn, dem ächtesten, modernsten Pariser! Von Anbeginn trachtete der junge Adam nicht nach hohen Dingen; er begann als Componist mit der leichtesten Waare für den Tagesbedarf, er fabricirte Rondo's,

Fantasien u. dgl. über modische Opernsätze. War doch damals die rechte Maienzeit dieser geistlosen Musikmacherei! Auch den deutschen Klaviercomponisten, vor Allen dem Triumvirate Czerny, Herz und Hünten, entströmten damals solche Fantasien über fremde Gedanken wie Wasser und erzeugten weithin eine erschreckende Fruchtbarkeit. Im Jahre 1830 erschienen von Herz nicht weniger als neunundzwanzig und von Czerny gar fünfzig jener neuen Klavierwerke, von welchen zwölf auf's Dutzend gehn.

Durch das Spiel mit fremden Gedanken kam Adam nachgerade zum Spiel mit eigenen. Er schrieb Vaudevillegesänge, Ballettmusik und Aehnliches, bis er zur einaktigen Operette und von dieser zur größeren komischen Oper aufstieg. Seine Opern sind dann freilich nicht viel mehr als ausgearbeitete Vaudevilles, die aber auch nichts höheres zu seyn vorgeben, als was sie wirklich sind. Die oberflächliche Arbeit ist so unverhüllt und der Gattung gemäß, daß sie uns nicht beleidigt; und wenn Adam gleich frühe schon durch Auber's glänzende Koketterie sich blenden ließ und manchen der eigensten Züge dieses unstreitig viel reicher begabten Meisters auf-

nahm, so ist doch immer zu rühmen, daß er den leichten, volksthümlichen Ton, welcher der französischen Operette so gut zu Gesicht sitzt, niemals ganz hat verwischen lassen durch geistreich gesuchtes Wesen. In diesem Stücke blieb er Isouard und Boieldieu verwandt; allein es fehlte ihm jene unschuldvolle Innigkeit und Wärme, welche bei Boieldieu manchmal das deutsche Gemüth so heimlich anmuthet und nicht minder der Fluß und die Plastik der größeren Tonsätze jenes Meisters.

Adam fand mehrere glückliche Nachfolger; aber ihr Genre war so klein und so rein Parisisch, daß ihre Werke kaum über Frankreichs Gränzen hinausgedrungen sind. Dennoch gaben sie Zeugniß, daß es sich hier nicht blos um eine einzelne Persönlichkeit, sondern um eine ganze Richtung handle, um eine Richtung, die, obgleich sie zur Zeit im Trosse der Neuromantiker einherzog, doch nur eines genialeren und selbständigeren Führers bedurft hätte, um Front gegen Jene zu machen und die französische Oper auf den alten volksthümlichen Boden des schlichten Liederspieles zurückzuführen.

In geraden Gegensatz zu Adam's Künstlerbahn

tritt der Gang, den Herold genommen. Er ward ein Opfer der Neuromantik; sein tüchtiges, freilich nicht selbständig bedeutendes Talent rieb sich auf in Versuchen, die über seine Kraft gingen und dennoch unter seinem besseren Wissen und Können standen. Herold war nur sieben Jahre jünger als Auber und brachte fast gleichzeitig mit diesem seine ersten dramatischen Versuche auf die Bühne. Sie erregten günstigeres Vorurtheil als Auber's Erstlingswerke; denn Herold hatte fachmäßiger studirt, Cherubini und Mehul waren seine Lehrer, und die Rossinianer behaupteten, der junge Mann schreibe zu gründlich und habe den wunderlichen Geschmack, lieber Mehul nachzuahmen als Rossini. Boieldieu war ihm geneigt und ließ sich sogar herbei, an der ersten Operette des Novizen mitzuarbeiten. Denn daß zwei und mehr Verfasser gemeinsam ein Bühnenstück dichten oder setzen, ist ziemlich altes Herkommen in Frankreich, und wohl mit ein Zeichen der vorwiegend gattungsmäßigen Originalität der französischen Dramatik. Allein nun zog man auch den Vergleich mit Boieldieu und meinte, die Frische und natürliche Anmuth dieses Meisters und seines

Genossen Isouard habe der junge Herold denn doch nicht, er wisse fein ausgeklügelt zu charakterisiren und zu deklamiren, aber es fehle die unmittelbare Erfindung. Der Vortheil und die Gunst der Schule ward ihm ein Hemmniß vor dem Publikum. Lange Jahre konnte Herold nur zu halben Erfolgen kommen, die meist schlimmer sind als gar keine. Aber auch die anfängliche Tüchtigkeit im Erlernbaren reifte nicht aus, weil der Componist arbeiten mußte um zu leben, und so nicht Ruhe und Sammlung fand. Auch bei Donizetti bedauerte man in seiner früheren Periode, daß ihm nur die freie äußere Existenz fehle, auf daß er sich auch künstlerisch frei über den Modegeschmack erheben könne. Allein als er unabhängig wurde, war es zu spät. So wäre es wohl auch bei Herold ergangen.

Im Anfange der zwanziger Jahre stand die Wage seines Künstlerschicksales ziemlich gleich mit jener Auber's. Ungefähr um dieselbe Zeit schrieben Beide ihre eigensten Werke: Auber den „Maurer und Schlosser" und die „Stumme von Portici" und Herold seine „Marie." Da flog mit einemmal die Schaale Auber's mächtig in die Höhe. Herold's feines,

sinniges und wohldurchdachtes Werk, in welchem er nun das rechte Ziel und die rechte Schranke seines Talents gefunden zu haben schien, gewann sich in Frankreich und Deutschland den stillen Beifall der Kenner, aber nicht den Beifallsjubel des Parterres. Da verließ Herold, geblendet von dem Erfolg des Genossen die eigene Bahn und warf sich in den tiefsten Strudel der Neuromantik. Er erreichte zunächst, was er gewollt; sein „Zampa" machte Lärm in allen Schauspielhäusern; aber der stille Beifall der Kenner blieb nun uns. Herold, von Abstammung ein Deutscher und in allen seinen Irrgängen immer ein Stück deutscher Art bekundend, war nicht leichtsinnig genug, um gleich Auber dieselben Dämonen spielend zu verspotten, welche er entfesselt hatte. Er meinte es erschrecklich ehrlich; er wollte in seinem „Zampa" im heiligen Ernst das neuromantische Ideal ganz folgerecht durchführen und vergaß, daß dessen letzte Consequenz eine ungeheuerliche Unnatur war, die man nur über dem leichten humoristischen Fluge Auber's oder über der äußeren Wucht und Pracht der Meyerbeer'schen Riesenoper vergessen konnte. So wurde Zampa monströs, ein unfreiwilliges Zerrbild,

in welchem sich die Fratze wunderlich mischt mit allerlei feineren Zügen. Mehul, Auber und Rossini lugten mit einander aus der Musik hervor, und der Text war ein Gemisch von Don Juan, Faust und Fra Diavolo, ein Gemisch der Masken und der Scenen, nicht der bewegenden Gedanken jener Charaktere. Wie lebhaft gemahnt diese Oper, schon im Stoffe, an die nicht minder mißglückten Don Juan-Faust-Versuche übergenialer deutscher Poeten in derselben Zeit!

Herold nahm den ungelösten Zwiespalt, welchen Auber in sein früher so friedliches Kunststreben geworfen, mit in's Grab. Als er gestorben war, klagten die Franzosen über sein halbgelohntes, halbvollendetes Ringen und ehrten eine kurze Weile den Todten höher als den Lebenden; das ist nun einmal der Welt Lauf. Herold hinterließ eine unfertige Oper „Ludovico;" Halevy überkam die Partitur zur Vollendung und machte sich einen Namen mit dieser Arbeit. Derselbe Halevy trat aber zugleich noch ein viel größeres Erbstück Herolds an, nämlich den Versuch, die französische Neuromantik dem tragischen Style der großen Oper völlig anzueignen.

Er ist nicht mehr ein Genosse Auber's sondern Meyerbeer's; ich werde darum bei diesem französisch-deutschen Meister auf Halevy wieder zurückkommen.

Nie hat die französische Oper eine so große Rolle gespielt, wie in den dreißiger Jahren unsers Jahrhunderts. Formell war sie unselbständiger, eklektischer als zuvor, allein sie brachte neue Grundsätze in die musikalische Dramatik, gemischt aus Wahrheit und Lüge, Grundsätze, die mit den neuen Gedanken der politischen und socialen Bewegung zusammenstimmten, und der Herd dieser Bewegung war Paris. Die französische Neuromantik ging in alle Welt; ihre musikalischen Einflüsse lassen sich bei den Italienern und Deutschen ebensogut verfolgen als bei den Franzosen. Diese aber haben sich gerächt für den alten Vorwurf der Römer, daß sie den Fluß der Melodie verdürben und ihren Gesang aus fremder Quelle ableiteten. Denn selbst der melodiereichste der modernen Italiener, Rossini, zufällig sogar römischer Landsmannschaft, ließ sich nunmehr den Fluß seines Gesanges von den Franzosen stören und leitete seine glänzendsten Effekte in Modulation, Rhythmik und Deklamation von diesen

herüber, und auch in Deutschland folgten ihm gar Viele nach. Ein Rückblick in die Geschichte der idealeren französischen Oper zeigt aber, daß gerade die fruchtbarsten und wahrsten Grundsätze jener Dramatik, welche viele Moderne von den Franzosen borgten, eigentlich deutsches Gut sind, welches die französischen Schüler Gluck's vor Zeiten vielmehr von uns geborgt haben.

III.

Spohr, Weber und Meyerbeer.

Bei den italienischen Operncomponisten herrschte die Routine; man nennt zwar prahlend überall berühmte Lehrer, allein das Beste lernten die Maestri nicht von diesen sondern im Theater. Bei den Franzosen herrscht die nationale Schule, die ihren unwandelbaren Mittelpunkt im Pariser Conservatorium und in der Bühne der Hauptstadt gefunden hat. Auber, Adam, Herold, Halevy &c. gingen alle aus der Schule Cherubini's und Boieldieu's hervor, und die französische Centralisation reicht selbst bis in das Handwerk des Opernsatzes. In Deutschland tritt zu der ohne Vergleich individuelleren Schule noch ein neuer Bestimmungsgrund: die *allgemeine ästhetische Bildung*. Die Erkenntniß aber und ihre Frucht, die Bildung, zerstört zunächst den Stand der

Unschuld und führt zu tausendfachem innerem Zwiespalt. Auch unsere Oper gibt seit nun fast einem halben Jahrhundert Zeugniß von den verheißungsvollen Kämpfen deutscher Bildung über die höchsten Ziele der dramatischen Kunst.

Der Italiener fordert vor Allem schönen Gesang, der Franzose ergreifende Handlung; der Deutsche will beide widerstreitende Aufgaben einträchtig verbinden und stellt dadurch sein Ideal am höchsten; freilich blieb ihm dann die unbefangene Selbstgewißheit der Mittel und des Erfolges versagt, durch welche Italiener und Franzosen die Herren des Tages wurden.

Bis hierher konnte ich darum in großen Gruppen zeichnen, nach breiten Schulen, nach den klaren Vorbildern tonangebender Meister, und was so gerecht über den Leisten gemacht ist, das wird ebenso bequem verstanden als beschrieben. Ganz anders steht es mit der deutschen Oper. Breitwuchernde, langdauernde Schulen der Oper gab es bei uns seit dem Absterben der Mozart'schen nicht mehr. An einzelne bedeutende Meister schlossen sich wohl einzelne Schüler, wie etwa Marschner an Weber, allein

eine herrschende große Schule gleich Rossini und Auber vermochte Keiner zu gründen. Selbst mit dem alten Gluck stand es in diesem Punkte seltsam; die Deutschen haben gewiß viel von ihm gelernt und mehr wohl als die Franzosen; aber eine „Schule" schuf er doch zunächst nur in Frankreich.

Von dem deutschen Operncomponisten wird eine so reiche musikalische und allgemeine Bildung gefordert, daß wir schon deßhalb kaum mehr eine volksthümliche, nach der Schablone gearbeitete Oper erhalten. Welche Fülle des Wissens und der Erfahrung hatte Beethoven gesammelt, bevor er mit einer Oper hervortrat, Spohr, bevor er sein erstes Hauptwerk den „Faust," Weber, bevor er den „Freischütz" schrieb! Das sind dann freilich keine Opern, die man gleich dem „Tancred" im einundzwanzigsten Lebensjahre aus dem Aermel schüttelt. So individuelle Werke voll gereifter Mannesarbeit wirkten befruchtend, anregend, belehrend auf eine ganze Epoche; allein zu einer schulmäßigen Schablone sind sie viel zu gut.

Der neuen deutschen Oper ergeht es wie dem deutschen Drama; fast alle Principienkämpfe unserer

Kunst werden zuletzt auf ihrem Boden ausgefochten. Darum haben wir freilich auch manche Oper, die nur in diesen Kämpfen und durch dieselben Bedeutung gewann, Litteraturopern wie Litteraturdramen. Geheime Fäden verknüpfen die modern italienische und französische Oper mit der politischen Geschichte jener Völker; die deutsche hängt viel inniger zusammen mit der Geschichte der Aesthetik und des poetischen Schriftthumes. Künstlerisch ist sie weit lehrreicher als jene; für den Culturhistoriker dagegen, der in den Kunstgenüssen eines Volkes dessen innerste Stimmung und Neigung belauschen will, der in der allgemeinen Schau- und Hörlust zugleich ein Maß zur geistigen Statistik des Volkscharakters sucht, bietet die musikalische Bühne des Auslandes reicheren Stoff. Denn wenigstens in den zwanzig Jahren, die ich hier zunächst in's Auge fasse (von 1815—1835) reizte die deutsche Oper selbst bei den Deutschen unglaublich wenig die allgemeine Schau- und Hörlust; es gab, wenn wir den „Freischütz" ausnehmen, keine neue rein deutsche „Zugoper," die sich im Erfolg, in der Wirkung auf die Masse in Deutschland auch nur entfernt mit den Werken

Rossini's, Auber's oder Meyerbeers, des abtrünnigen Deutschen, hätte messen können. Und doch konnte dieser Mangel an Erfolg eine Ehre für die deutsche Kunst seyn.

Treten wir mitten in die Sache, um solche Gegensätze und Widersprüche zu begreifen.

Das Jahr 1814 bezeichnet einen Wendepunkt in der Geschichte unsers dramatischen Tonsatzes. Beethoven's „Fidelio" erschien und faßte Wurzel auf der deutschen Bühne, während die Oper neun Jahre früher in ihrer älteren Fassung noch durchgefallen war. Im gleichen Jahre schrieb Spohr seinen „Faust". So berührte sich die romantische Oper des letzten großen Klassikers mit dem ersten bedeutenden Bühnenwerk der im engeren Sinne romantischen Schule.

Schon Mozart und Beethoven waren durch den äußeren Umfang ihrer Kunstthätigkeit von den italienischen Operncomponisten wesentlich verschieden. Sie umfaßten aufs selbständigste und reichste alle Weiten und Tiefen instrumentaler und vocaler Kunst;

sie setzten nicht blos Opern; sie rangen zugleich nach dem höchsten Ziel in Schöpfungen, die ganz und gar seitab liegen von der dramatischen Musik. Daher erschließt sich denn auch in ihren Opern eine Fülle der musikalischen Bildung, die wir bei den besten italienischen Opernschreibern vergeblich suchen. Daß Rossini ein Stabat Mater gesetzt, Auber eine Messe und Donizetti ein Streichquartett, ist für deren Opernmusik ganz unerheblich und zufällig, sie waren „Opernschreiber" schlechtweg, wie wir etwa unter den Litteraten Romanschreiber haben, nicht Musiker im umfassenden deutschen Sinn des Wortes. Unsere beiden großen Dramatiker Goethe und Schiller haben ihre Bühnenwerke ganz ähnlich aus der Fülle des breitesten Dichterberufes aufblühen lassen, wie Mozart und Beethoven aus der Fülle des musikalischen. Keine fremde Nation hat in Poesie und Musik diese Thatsache gleich folgerecht und großartig aufzuweisen. Der Stufengang der Einflüsse und Erfolge Fidelio's seit einem halben Jahrhundert ist darum ein ganz anderer als bei irgend einer italienischen oder französischen Oper. Ein Rossini'sches Werk, von Anfang so lau aufgenommen wie Fidelio, wäre todt und

begraben gewesen für alle Zeit. Allein Fidelio steht und fällt nur mit dem ganzen Beethoven, dessen tiefste Wurzeln außerhalb des Opernwesens ruhen, und die erste Aufnahme eines einzelnen Werkes entscheidet bei einem so universellen Meister gar nichts. In den Tagen des Rossinismus, wo Fidelio nur erst vorzugsweise als ein Kabinettsstück für Kenner galt, war das Schlagwort gangbar, der zweite Akt sey eigentlich gar nicht mehr Oper, sondern eine „dramatisirte Symphonie"! In diesem sehr verkehrten Tadel ist allerdings etwas Richtiges gewittert. Denn ohne die Kenntniß der Beethoven'schen Symphonien wird man freilich den zweiten Akt des Fidelio weder kunstgeschichtlich begreifen noch kritisch würdigen können; die symphonische Schule steckt in diesem wie in allen andern großen Werken des Meisters. So mußten auch die Symphonien dieser Oper die Bahn zum äußeren Erfolge brechen, und wenn erst in unsern Tagen „Fidelio" in aller gebildeten Welt durchzudringen beginnt, so liegt der äußere Grund darin, daß Beethoven's Instrumentalwerke vorauszogen und seit Jahrzehnten auch in Paris und London das Verständniß jener Oper vorbereitet haben.

Was nun hier von Mozart und Beethoven gesagt ist, das gilt im Grunde auch von den meisten andern dramatischen Tonsetzern Deutschlands. Sie sind zuerst Musiker und schreiben als solche Opern; die Italiener sind zuerst Opernschreiber und nur als solche Musiker. Bei mittleren Talenten tritt dann freilich hier wie dort Licht und Schatten greller hervor als bei den großen Genien. Der deutsche Musiker, welcher Opern componirt, verliert sich nur allzuleicht in wirkungslosen ästhetischen und technischen Versuchen, indeß der italienische Opernschreiber bei seiner sichern Bühnenkunde, bei dem festen Griffe des Handwerks über dem Modell das Ideal und über dem Fabrikanten den Künstler vergißt.

Als Spohr seinen „Faust" schrieb, war er bereits einunddreißig Jahre alt und ein Mann von glänzendem Namen als Violinvirtuose und Instrumentalcomponist. Wie bei fast allen neueren deutschen Meistern lag der Grund und Ausgang seines Schaffens in der instrumentalen Kunst. Aber vielleicht gerade deßhalb, weil die Einseitigkeit einer blos instrumentalen Bildung in vielen damals noch lebenden Jüngern der Wiener Tonschule abschreckend

hervortrat, drang er in Wort und That auf das Studium des Gesanges, welchen er den „Quell aller ächten Instrumentalmusik“ nannte. Das Gleiche that Weber und Rossini. Dieser wohl, weil er wußte, was er im Gesange besaß; die beiden deutschen Meister, weil sie wußten, was ihnen fehlte. Spohr's Gesangwerke hatten lange Zeit mit dem Vorurtheil zu kämpfen, daß sie unsangbar, weil zu geigenmäßig seyen, und Weber ist gewisse Klavier- und Klarinettpassagen selbst in den Arien des „Freischütz“ nicht los geworden. Nach deutscher Art war eben beiden Componisten der leitende Grundsatz vollkommen klar, während sie ihn praktisch nur unvollkommen durchführen konnten.

Es ist besonders lehrreich bei der Geschichte der Vorstudien Spohr's und Weber's zu ihren Opern zu verweilen, während wir bei Rossini mitten in die Geschichte der Wirkungen und Erfolge seiner Werke eingetreten sind. Die beiden deutschen Meister, später so grundverschieden und je einen selbständigen Zweig der romantischen Bühne vertretend, gehen in den Hauptzügen ihrer Bildungsgeschichte Hand in Hand. Es ist zunächst bedeutsam, daß Beide Norddeutsch-

land angehören, dem Land der Schule und der modernen Wissenschaft, dem Stammsitze jener romantisirenden Poeten und Schriftsteller, welche der gebildeten Welt neuen Eifer nicht blos für die Kunst sondern auch für die Kunstwissenschaft erweckten. Im deutschen Norden fand der Rossinismus den nachhaltigsten Widerstand; denn man war dort zu geschult, um sich so ganz von ihm bestricken zu lassen wie in Wien und München. Die eigensten Versuche zu einer grundsätzlichen Reform der deutschen Oper, zu einem Pakt zwischen dem musikalischen Gewissen des Opernsetzers und dem kritischen des modernen Aesthetikers gingen fort und fort von Norddeutschen aus. Der Niederrheiner Beethoven deutet schon auf diesen Umschwung. Ihm folgte der Braunschweiger Spohr, der Holsteiner Weber, die Obersachsen Marschner, Schumann und Wagner, die Berliner Meyerbeer und Mendelssohn; gar unterschiedene Geister, doch Alle wenigstens einig in ihrem Gegensatz zu der unreflectirt sinnlich schönen, traditionell geprägten Opernmusik der Italiener. Der deutsche Süden hat dieser bunten Gruppe in der Oper wohl nur Lachner als einen Gleichstrebenden anzureihen.

Spohr war der Sohn eines Arztes, Weber eines Majors. Beide erfreuten sich einer Jugendbildung wie sie damals noch sehr selten künftigen Musikern zu Theil zu werden pflegte. Von Spohr rühmt man, daß er trotz des früh erwachten künstlerischen Talentes vom Vater doch noch lange zu wissenschaftlichen Studien angehalten worden sey; der junge Weber versuchte sich unstät und sprunghaft in allerlei Kunst und Wissen und gewann auf diesem Wege gleichfalls einen weiten geistigen Gesichtskreis, wenn auch zunächst auf Kosten der gesammelten und beharrenden Arbeitskraft. Darum war Spohr viel früher fertig und abgeschossen, ein schulmäßiger Musiker, folgerecht in der einmal ausgeprägten Art bis zum Aeußersten, während Weber, feurigeren und launenhafteren Geistes, die Fülle seiner Bildung vielmehr in dem steten Wechsel der Versuche kundgab, durch geistvolle Frische des Schaffens den Mangel folgerechter Technik verhüllend, — nach dem gemeinen Sprachgebrauch eine „genialere Natur" neben Spohr dem feineren, geglätteteren Künstler. Trotz der verwandten allgemeineren Bildung und der Eintracht in den Hauptzielen scheint darum ein

innigeres persönliches Gemeingefühl zwischen beiden Meistern nicht bestanden zu haben. Mit merklicher Zurückhaltung erkennt Weber in seinen dramaturgischen Notizen die Art und Tüchtigkeit Spohr's im „Faust" an, indeß er doch sonst bei befreundeten Geistern gar leicht zu glühendem Lobe sich hinreißen ließ.

In ihren Vorstudien zur Oper begegneten sich Spohr und Weber dreifach auf gleichem Gebiete: Spohr bildete sich zum Virtuosen der Geige, Weber des Klaviers; Beide setzten Instrumentalsätze und Lieder die Fülle, und in allen diesen Dingen zeigte sich schon frühe die Eigenart der künftigen Dramatiker.

Und wie grundverschieden waren doch Beide wiederum geartet als Virtuosen, Instrumentalcomponisten und Liedersänger! Spohr, der Violinspieler, gründete eine einflußreiche Schule, schrieb für den Lehrzweck und gewann als gediegener, geistvoller Spieler einen europäischen Ruf, der mitunter sogar seinen Ruf als Tonsetzer zu überwuchern drohte. Die Virtuosität war ihm mehr als bloße Vorstudie, sie blieb ihm ein selbständiges Lebensziel bis ins höhere Alter. Der Glanz des subjectiv geistreichen

Vortrages und die Reinheit und Strenge der Schule hielten sich die Wage in seiner Kunst des Spiels. Uns Jüngeren deutet Spohr, der Virtuose, zurück auf die gute alte Zeit, die er mit der neuen zu versöhnen suchte, ein Genoß Clementi's und Bernhard Romberg's, ein Vorläufer Mendelssohn's. Es lag ihm ferne, die Ueberlieferungen des klassischen Kammerstyles zu zersprengen durch seine Virtuosität; er wollte sie nur verjüngen, auffrischen, romantisiren und setzte und spielte in diesem Sinn. Die Symphonie und das Quartett bilden die Grundform seiner besten Virtuosensätze. Er führte das Quartett aus dem Hause der Kunstfreunde in den großen Concertsaal; aber er verstieß das Quartett nicht, nach neuen, unerhörten Formen lüstern. Er fühlte wohl, daß ein „Soloquartett" eigentlich ein Widerspruch in sich ist, weil das Quartett eben nur vier gleichberechtigte Stimmen, folglich keine bevorzugte Solostimme kennt. Allein er verhüllte sorgsam diesen Widerspruch, indem er den drei begleitenden Stimmen im Reize fein ausgesonnener Modulationen zu ersetzen suchte, was sie an melodisch-contrapunktischer Selbständigkeit zu Gunsten der Solostimme verloren.

Spohr wahrte seine Originalität in Spiel und Satz, aber er war kein rücksichtloser Neuerer. Wie fast allen Zeitgenossen ward ihm die alte Symphonie zu enge. Er wollte, nach dem obersten Grundsatz der deutschen Romantiker, in der Tondialektik der absoluten Musik nicht blos allgemeine Stimmungen entwickeln, sondern auch ganz concrete Begriffe und Vorstellungen. Dies verführte ihn zu etlichen Programmsymphonien. Die Ideen des „Irdischen" und „Göttlichen" zum Exempel werden durch die malend gegen einander wirkende Musik zweier Orchester versinnbildet, davon das eine auf dem gewöhnlichen Podium des Concertsaales, das andere auf der Gallerie spielt; oder, wo man die Symphonie im Theater gab, da ward eine Decoration wie für Nestroy's „Zu ebener Erde und im ersten Stock" aufgeschlagen und das himmlische Orchester in den ersten Stock quartiert, das irdische aber zu ebener Erde. Die „Weihe der Töne" uns zu Gemüth zu führen, ist eigentlich die Aufgabe jeder ächten Symphonie. Spohr gab jedoch einer Symphonie diesen besondern Titel, indem er die Weihe der Töne in allerlei besonderem, rein musikalisch eben nicht

auszusprechenden Bezuge malt, worüber der Concertzettel nähere Auskunft gibt. In der „historischen Symphonie" soll das Allegro die Händel-Bachische Periode zeichnen, das Adagio die Mozart-Haydn'sche, das Scherzo die Beethoven'sche, und das Finale gibt ein fast etwas satyrisches Bild der neuesten Musik. Allein Spohr ist bekanntlich überall so fest ausgeprägt in Styl und Manier und in jedem Takte so leicht zu erkennen, daß man verwundert fragt, weßhalb sich der Kassel'sche Hofkapellmeister im ersten Satze eine Perücke von 1720, im zweiten einen Zopf von 1780 und im dritten ein Spitzenjabot von 1810 zugelegt, da ihm doch sein eigen Gewand sonst wie angegossen sitzt; — wenn uns nicht das Programm belehrte, daß das Orchester diesmal einen Abriß der neueren Musikgeschichte nach Spohr'schen Heften vortragen solle. Man sieht, Spohr, der übrigens auch reine und ächte Symphonien meisterhaft gesetzt, trachtete die Symphonie über sich selbst hinauszuführen, aber diese tiefste und geschulteste Form instrumentaler Kunst hat er denn doch immer noch bewahrt und treu gepflegt.

Ganz anders verfuhr Weber. Symphonie und

Quartett lag ihm seitab; seine Feder war zu unruhig für diese strengen Formen. Das zweite Buch dieser Schrift bringt in dem Abschnitte von Weber's Klavierwerken genaueren Nachweis über die instrumentale Kunst des Meisters, und ich kann mich darum hier auf die Bemerkung beschränken, daß Weber ein viel kühnerer Neuerer als Spohr, daß er die Kammermusik auflösen und in die Salonmusik hinüberführen half, daß er weder als Virtuose noch als Instrumentalcomponist ein Mann der Schule war oder Schule machte, sondern vielmehr als ein Vorläufer jener interessanten Meister der persönlichen Eigenart und Willkür, wie Chopin, Liszt u. A. zu betrachten ist. Weber's Instrumentalwerke sind glänzend, originell, sprudelnd frisch und weit öfter dem Zeitgeschmacke schmeichelnd, als die aristokratisch glatten, ernsten, schulmäßig durchgefeilten, auf die Kenner berechneten Sätze Spohr's. Ueberhaupt spielte Weber viel länger mit der Kunst als Spohr und zersplittere seine Kraft noch in zahllosen Variationen, kleinen Concertstücken, Gelegenheitscantaten u. dgl. zu einer Zeit, wo Jener schon Oratorien, Symphonien und Quartette schrieb. Allein gerade diese

Unruhe, die den feurigen jungen Weber nie recht seßhaft werden ließ im architektonisch gefesteten Instrumentalsatz, deutete auf den ihm stets von fernher vorschwebenden Beruf zur Oper, während Spohr sich's an der Kammer- und Kirchenmusik wohl auch konnte genügen lassen.

Noch wichtiger für die Erkenntniß der beiden Dramatiker sind ihre Vorstudien in der Liedercomposition. Hier trennen sie sich von vorn herein durch ihre grundverschiedene Würdigung des Volksliedes. In der Musik aber wie in der Poesie ist der Standpunkt entscheidend, welchen der künstlerische Lyriker dem Volksliede gegenüber einnimmt. Wie die neuere dichterische Lyrik mit dem wiedergefundenen Volksliede, mit Günther, Bürger und Goethe beginnt, so, und aus gleichem Grund, die musikalische mit Haydn und Mozart. Sie trugen den veredelten Volksgesang wieder in die neue Kunstmusik. Dagegen schrieb noch Forkel, der einseitige Bewunderer Bach's, eines Meisters, der freilich eine ganze musikalische Welt in sich schloß und doch gewiß kein Liedersänger war: „Viele halten dafür, die beste Melodie sey diejenige, welche sogleich von Jeder-

mann gefaßt und nachgesungen werden könne. Als Grundsatz kann diese Meinung gewiß nicht gelten. Denn sonst müßten die Volksmelodien, die häufig von Süden bis Norden von allen Menschenklassen bis zu Knechten und Mägden herunter gesungen werden, die schönsten und besten Melodien seyn. Ich würde den Satz umkehren und sagen: Diejenige Melodie, die von Jedermann sogleich nachgesungen werden kann, ist von der gemeinsten Art. So könnte er vielleicht eher als Grundsatz gelten." Dies schrieb Forkel noch im Jahr 1802, also beinahe zur selben Zeit, wo Arnim und Brentano des „Knaben Wunderhorn" herausgaben!

Auch Spohr dachte gering vom musikalischen Volksliede. Es geht ein vornehm idealistischer Zug durch seine Künstlerart, kraft deren er allezeit edel, fein und rein, mitunter auch tiefsinnig und erhaben schrieb, allein die frischeste Unmittelbarkeit der Tonsprache, welche kunstlos und man weiß nicht warum das Herz bewegt, war ihm versagt. Wo Spohr uns packt, da kann man ihm immer genau nachweisen, wie und warum er uns packt. Er ist reich an erhabenem und sentimentalem Ausdruck, aber

arm an Naivetät und Humor. Auch auf der Bühne lagen ihm volksthümliche Stoffe und Formen gleich fern, und kein einziges seiner zahlreichen Werke ist eigentlich volksbeliebt geworden. In seinem Urtheile über Weber's „Freischütz“ erkannte er das Volksthümliche der Melodien keineswegs als einen sonderlichen Ruhm des Werkes und meinte, wenn darin der Nerv der Musik liege, dann müsse es keinen größeren und glücklicheren Componisten geben als Kauer und Wenzel Müller und keinen schlechteren und unglücklicheren als Gluck; durch „gelungene und gediegene Musikformen“ habe der Freischütz den Beifall erst verdient, den ihm die in's Volk gedrungenen Weisen so rasch gewonnen. Spohr spricht in den Pariser Briefen entrüstet darüber, daß die Franzosen einen Musiker wie Gretry, der auf die Volksbühne gehöre, mit ihren Klassikern, mit den idealen und kunstgelehrten Meistern Cherubini und Mehul, in eine Reihe stellten. Was unserm Spohr fehlte, das besaß eben Gretry: kecken Humor, frische naive Einfälle, schlichte Form, volksthümlichen Klang des Liedes, während wir andererseits bei Gretry vergebens nach Spohr's Würde und weicher Innigkeit,

nach seiner planmäßig folgerechten, reinen und geistvollen Arbeit suchen.

Weber beurtheilte Gretry ganz anders; er bezeichnete ihn als den einzigen unter allen französischen Tonsetzern, der „romantischen Sinn" habe. Daß diese Gunst der Romantiker für Gretry wesentlich dem volksmäßigen Liederton in seinen Opern galt, habe ich bei den französischen Meistern bereits genauer entwickelt. Das komisch volksthümliche Element auf der deutschen Bühne ließ Weber kritisch um so williger gelten, da er ja als Tonsetzer so glänzend und charakteristisch mit demselben zu wirken verstand. Braucht es noch ausdrücklichen Belegs, so verweise ich auf sein anerkennendes Urtheil über Fischer's „Hausgesinde," eine in der holzschnittmäßig populären Art des Schenk'schen „Dorfbarbiers" gehaltene Operette. Weber, 1813 an Wenzel Müller's Stelle zum Kapellmeister des Prager Theaters berufen, schrieb über diesen wunderlichen Heiligen, der damals von den meisten kunstgelehrten Componisten fast sprüchwörtlich mißachtet ward: „So sehr ich seine humoristischen Volksschöpfungen ehre, so wenig schien er doch hier an seinem Platze" ꝛc.

Hatte doch auch Beethoven nicht verschmäht, in seinem Klaviertrio op. 121 Variationen über Wenzel Müller's Lied vom „Schneider Kakadu" zu setzen!

Weber sammelte und bearbeitete Volkslieder, er componirte auch manches kleine Lied geflissentlich im Volkston, und noch in seinen letzten Jahren, als er sich eben zu der verhängnißvollen Reise nach England rüstete, bearbeitete er, vielleicht als Vorstudie für Britannien, eine Sammlung schottischer Volksweisen. Schon in seine „heroisch-komische" Oper „Silvana" (1809) flocht er zwei im Volkston gehaltene Lieder (dergleichen nannte man damals etwas vornehmer „Favoritgesänge"), deren eines namentlich, „Sah ich sonst ein Mädchen" 2c., an frischer derber Komik durchaus den besten Melodien Wenzel Müller's verwandt ist. Auch die ungenirte Oktavenfolge, in welcher die zweite Halbstrophe mit dem GMoll-Dreiklang ohne weiteres an den Esdur-Dreiklang anschließt, gemahnt etwas an den berühmten Bänkelsänger. Die komische Ader war Spohr versagt, bei Weber floß sie um so reicher. Im komischen Liede schuf er eine neue Art, indem er den Volkston mit allen stechenden Accenten romantischer Kunstmusik zu

höchst wirksamem Gegensatze zu verbinden wußte und Marschner bildete dieses Genre mit besonderem Glücke weiter.

Setzen wir die Schlagwörter der Schule, so ist Spohr Idealist, Weber Realist, Jener pathetisch, Dieser mit allerlei Humor begnadet, Spohr reicher in der Ausarbeitung, Weber reicher in der Erfindung, Jener Musiker durchaus, dieser Musiker und Poet dazu. Weber's Lieder sind plastisch, keck und vielgestaltig in der Melodie, oft voll ächt volksthümlichen Gesanges, mitunter auch ein wenig buhlend mit dem Zeitgeschmack, voll überraschender Accente der Modulation und des Rhythmus, die manchmal etwas kokett und manierirt werden, aber selten überladen mit solch ausgesuchten Feinheiten. Jener schlichte alterthümelnd deutsche und doch höchst moderne Ton des Liedes, der uns bei Mendelssohn häufig erfreut und auch die schwüle Musik des Schumann'schen Liedersanges nicht selten erquickend unterbricht, deutet auf Weber zurück. Dabei blitzt überall der dramatische Funke. Schon beim ersten Erscheinen erregten Weber's Lieder Aufsehn durch ihre kurz gepackte dramatische Kraft, die als etwas

ganz Neues erschien neben den damals gangbaren lyrisch bescheidenen Gesängen eines Schulz, Reichardt, Himmel und Rhigini. Obgleich populäre Klarheit der Melodie auch Weber's früheste Gesangwerke schon auszeichnet, so scheint doch das fruchtbringende Studium des ursprünglichen und ächten Volksliedes bei ihm erst um das Jahr 1815 begonnen zu haben, das heißt zu einer Zeit, wo auch in der Litteratur das Volkslied immer gründlicher durchforscht und der Geschmack an demselben populär zu werden begann. Von da an stand auch das Wort „Volkslied" wieder als ein ehrlicher musikalischer Titel und brauchte nicht mehr sein Gesicht hinter die Maske eines „Favoritgesanges" zu verstecken. Weber folgte viel getreuer als Spohr den poetischen und ästhetisch-litterarischen Bewegungen der Zeit und gewann darum rasch das Verständniß aller Gebildeten, während Spohr von den Fachmusikern besser verstanden und höher gehalten ward.

Beide Meister führten nicht blos die Notenfeder sondern auch die kritische, und eine vergleichende Beleuchtung ihrer schriftstellerischen Versuche dürfte wohl auch manch neues Licht auf ihren Künstler-

charakter werfen. Weber war wirklich Musiker und Schriftsteller zugleich; Spohr ein schreibender Musiker. Ich meine, Spohr schrieb nur so viel, als er, ein hervorragendes Parteihaupt, für seine Kunstzwecke schreiben mußte; bei Weber dagegen gestaltete sich das Schreiben zu einer Art selbständiger Production. Weber's Schriften sind nach seinem Tode gesammelt und in zwei Bänden herausgegeben worden; von Spohr's zerstreuten litterarischen Fragmenten aus unserer Periode kenne ich die Reisebriefe, welche er 1817 und 1821 aus Italien und Paris für die „Allgemeine Musikzeitung" schrieb, dann mancherlei vorredende und erläuternde Aufsätze zu seinen größeren Compositionen und mehrere technische und kritische in Zeitschriften abgedruckte Studien. Klein von Umfang sind diese Bruchstücke doch inhaltreich und belehrend, und es wäre zu wünschen, daß der ehrwürdige Meister, welcher gegenwärtig die Muße seiner alten Tage zur Abfassung einer Selbstbiographie verwendet, jene Aufsätze als Urkunden seiner früheren Denkart dem Lebensbilde gesammelt beifügte. Gemessen und scharf spricht der damals in der Blüthe seines Künstlerthums stehende

Tondichter über die musikalischen Erscheinungen des Tages; zu ästhetischen Principienfragen steigt er kaum hinab, sondern erörtert zumeist nur gegebene Thatsachen vom Standpunkte des Virtuosen oder des Meisters der Compositions-Technik. Dem entspricht ein gebildeter, glatter, schlichter Styl, ohne besondere Originalität, ein Styl, in welchem man keinerlei Verwandtschaft mit Spohr's so ausgeprägter musikalischer Schreibart suchen muß. Ich sagte darum, Spohr sey ein schreibender Musiker, kein eigentlicher Schriftsteller.

Weber dagegen ist letzteres im vollsten Sinne. Er schrieb nicht blos, wo es ihn als Vorkämpfer drängte, er schrieb auch um zu schreiben, und viele seiner litterarischen Versuche nehmen den Anlauf zu einem kleinen Kunstwerk. Er zeigte sogar, daß er, der Operncomponist, nicht blos Verse verstehe, sondern auch selber ganz gute machen könne. Einige seiner kleinen Epigramme sind vortrefflich, wie z. B. gleich die kurze Sentenz über den unergründlich fleißigen und unergründlich langweiligen Variationenschreiber Vanhall:

„Kein Thema in der Welt verschonte sein Genie,
Das simpelste allein — sich selbst — variirt er nie."

In einer Parodie der Kapuzinerpredigt aus Wallenstein gibt Weber eine höchst gelungene satyrische Charakteristik aller Opernsünden der Rossinianer und in dem wunderlichen Kunstroman „Tonkünstlers Leben" hat er eine Fülle ästhetischer Principienfragen zwar nicht gelöst, aber doch wenigstens nach ächt romantischer Weise in geistreichen Aperçu's angeregt. Sein Styl zeichnet den ganzen Mann folglich auch den Musiker; er ist unruhig, unfertig, aber originell, nach neuen Bildern und Worten ringend (die sich Weber mitunter eben so eigensinnig selber schafft wie seine Passagen und Modulationen), zuweilen überladen, humoristisch und zwar allzuoft in jenem gemachten Humor der romantischen Schule, der uns jetzt etwas kindisch dünkt. Man sieht, der Schriftsteller Weber verräth uns in seinem Style vor Allem die Schattenseiten der Weber'schen Musik. Immer jedoch erfreut der feurige Geist, welcher auch seine Prosa belebt und über den engen Bann der musikalischen Zunft hinaus einen so großen künstlerischen Gesichtskreis zu durchspähen vermag.

Häufig überrascht uns bei Weber die Milde des Urtheils über andere Meister. Als Direktor

der Dresdener Oper schrieb er eine Reihe dramaturgisch-musikalischer Notizen, welche vor der Aufführung einer neuen Oper dem Publikum das Ohr erschließen sollten für das erwartete Kunstwerk — eine Idee, die zu gut und vernünftig war, als daß sie sich inmitten unsers Theaterklatsches dauernd hätte durchführen lassen. Daß der befürwortende Kapellmeister sich hierbei möglichst ferne hielt von verneinender Kritik, liegt in der Natur der Sache. Allein auch in seinen vertraulichen Briefen finden wir ein Streben nach Duldung und Gerechtigkeit für allerlei fremde Art, wie es bei schaffenden Künstlern äußerst selten ist. Ich habe in diesem Aufsatze schon öfters der objectiven Urtheile Weber's gedacht, und möchte hier nur noch daran erinnern, wie versöhnend er, der natürliche Gegner des Rossinismus, über das Verhältniß der italienischen und deutschen Kunst gelegentlich eines Fürwortes für ein Oratorium Morlacchi's gesprochen hat, und doch zugleich wie deutsch und ehrlich. Diese Objectivität hatte wohl zwiefachen Quell: Weber war ein Mann von allgemeiner Bildung, die immer dazu treibt, fremde Art auf ihrem eigenen Boden aufzusuchen

und demgemäß gerecht zu richten, während der bloße Zunftmeister lediglich nach dem Dogma seiner eigenen Schulweisheit urtheilt und verdammt. Dann lebte aber auch in Weber, trotz aller Originalität, ein sehr bestimmter Trieb, dem Geschmack der Zeit zu huldigen, zu gefallen und zu blenden, wie so manches wirkliche Modestück unter seinen kleineren Instrumentalsätzen bezeugt. Nach Neuem und Fremdem dürstend, konnte er auch im Urtheil nicht wohl allzustreng gegen fremde Weise seyn. Niemand wird Weber einen besonders strengen und puristischen Tonsetzer nennen, und also war er auch von Rechtswegen kein überstrenger Kritiker.

Spohr dagegen konnte und durfte hier einen andern Standpunkt behaupten. In einer Zeit, wo man es kaum mehr wagte, eine ganze Symphonie an einem Concertabend zu spielen, sondern höchstens ein ausgewähltes Adagio oder Scherzo, wo das Quartett sich gar verkrochen hatte in das stille Kämmerlein alterthümelnder Liebhaber, wo Mozart mehr und mehr, Gluck fast ganz von der Bühne verschwand, wo selbst eifrige Klassicisten Händel's Sologesänge für alten Plunder hielten und Bach kaum

mehr genannt wurde, wo die Musikzeitungen statt trockener Kritik lieber Kunstnovellen und Feuilletonspäße brachten, wo die Arrangements der wälschen Oper nebst Tanzmusik, Variationen und ähnlichem Kram die Dilettanten fast allein noch fesselten, wo in Styl und Satz der Modecomponisten eine nie erhörte Leichtfertigkeit und Sudelei eingerissen war, — in dieser schlimmsten Zeit, etwa um das Jahr 1820, galt Spohr als der strengste, geschulteste unter den jüngeren Romantikern. Solchen Ruhm suchte er in Wort und That zu behaupten, und sein Urtheil klang darum nicht allerwege so mild, wie Weber's. Wir sind seitdem zu manch anderem Grundsatze über die ästhetische Reinheit in der Tonkunst gekommen, und allerlei Eigenart der Spohr'schen Satzweise, die vor vierzig Jahren mustergültig erschien, dünkt uns jetzt manierirt. Für seine Zeit aber war der Meister ein würdiges Vorbild unter den jüngeren Genossen, ein Mann des höheren und idealeren Strebens vor vielen Andern, und das sollten wir stets in dankendem Gedächtniß behalten.

Ich bemerkte oben bei dem Charakterbilde Rossini's, daß dieses Meisters Weltruhm aus den Tagen

des Wiener Congresses stamme, aus dem schwülen, zurückdämmenden, Stillstand gebietenden Jahrzehnt nach den Befreiungskriegen, und daß der blinde Taumel für den Pesarener überhaupt nur denkbar sey in einer so matten Zeit. Allein diese matte Zeit hatte dann doch auch ihre Kehrseite, wie wir Deutschen am besten wissen. Bei dem edleren Theile unserer Nation wirkte der hohe Schwung der Befreiungskriege noch lange nach, und während die Philister nicht rasch genug die furchtbaren Lehren der jüngsten Vergangenheit vergessen und verträumen konnten, rangen die besseren Männer im Stillen fort, daß wenigstens die geistige Selbstbefreiung unseres Volkes mehr und mehr eine Wahrheit werde. Wie viel tiefer eine todte Restauration den Italienern und Franzosen in's Mark ihres Culturlebens geschnitten als den Deutschen, das bezeugt namentlich die Geschichte der Wissenschaft und Kunst, das bezeugt selbst die Geschichte der Oper.

In denselben Tagen des Wiener Congresses, da „Tancred" seinen Weltzug begann, setzte Weber seine markigen Weisen zu Körner's „Leyer und Schwert", und Spohr schrieb in Wien, wo er die

Mitglieder des Congresses im siegreichen Wettkampfe mit dem Franzosen Rode durch sein Geigenspiel ergötzte, 1814 den „Faust.“

Goethe's Faust und Mozart's Don Juan erschienen wie die zwei größesten Weissagungen der Romantik im Sehergeiste zweier klassischer Großmeister. Was Wunder, daß sich alsbald über's Kreuz die romantischen Musiker des Faust bemächtigten und die romantischen Dichter des Don Juan. In der Wahl seiner Opernstoffe ja selbst seiner Liedertexte hat Spohr sich immer mit Vorliebe zur romantischen Poetenschule gehalten. Die Faustsage als Oper war ein großer Wurf, neu, kühn und zeitgemäß. Aber welch erbärmliches Puppenspiel, wogegen das alte tiefsinnig, hatte der Textschreiber aus der Faustsage gemacht! wie marionettenhaft hatte er faustische Larven und Ideenflitter benützt, um eine ganz gewöhnliche Opernintrigue in's Werk zu setzen! Und doch ging Spohr mit dem ganzen Ernst eines deutschen Musikers an das undankbare Buch, gleich als ob er Goethe's Faust selber in Noten zu setzen hätte, und wirklich klingt manch Goethe'scher Faustgedanke wundersam aus der edeln Partitur,

das mystische Accordenspiel des Träumers Faust mehr als des Denkers, Röschens zarte lyrische Innigkeit, nicht unwürdig an Gretchen gemahnend, und Mefistos ernste und humoristische Teufelei. Spohr wollte Höheres in Tönen malen als in Vers und Handlung ausgesprochen stand, er wollte selbst Gedanken symbolisiren, die ewig dem Tone fern stehen werden — dafür war er ja Romantiker. Er gab darum dem Textbuche gleich ein Vorwort bei, den Sinn der Ouverture erläuternd. Viele meinten zwar, einen Faust könne man überhaupt nicht componiren; denn für das friedlose Ringen nach Erkenntniß besitze die Musik kein Wort. Allein wenn die Musik auch kein Wort hat für solches Ringen, so besäße doch die Poesie des Textes das Wort dafür, und wenn der Ton auch solchem Worte nur höchst dunkel folgen könnte, so hat er dafür eine Kraft über alles Wort, uns den Frieden der zwiespältigen Erkenntniß in den göttlichen Offenbarungen des Glaubens und der Liebe ahnen zu lassen. Die Faustsage ist nun einmal von der modernen Poesie zu einer wahren Welttragödie des zweifelnden, strebenden, irrenden Menschengeistes erweitert worden,

und in dieser Welt haben alle Künste ein redlich Stücklein Raumes, je nach ihrer Art; sogar die Musik.

Die Zeitgenossen fanden Spohr's Faust schwer verständlich, die Musiker und Sänger schwer ausführbar. Von Rossini's Buhlen um die Gunst der hohen Herrschaften des Parterres, des Orchesters und der Bühne war bei Spohr freilich nicht die Rede. Er schrieb schwer, weil er's mußte, weil er hätte aufhören müssen spohrisch zu schreiben, wenn er leicht geschrieben hätte. Seine Schreibart im Faust war an sich nicht unerhört neu; Spohr hatte in andern Werken schon denselben Styl ausgeprägt, allein er war neu in der Oper. Man fand seine Melodien an Mozart anlehnend, und doch klangen und wirkten sie ganz anders. Dieses „Andere“ lag vorab in der Begleitung, in dem reichen, oft überreichen Modulationswechsel namentlich der Mittelstimmen. Spohr kann nicht singen ohne fort und fort zu moduliren. Doch sind es bei ihm, dem elegischen Meister, nicht Gewaltsprünge der Modulation wie bei den kecken und koketten Dramatikern Rossini und Auber. Im Gegentheil, er modulirt so viel, weil

er nicht schreitend, sondern gleitend von Accord zu Accord geht, und eben darum bewegt er lieber noch die Mittelstimmen als die äußeren chromatisch und enharmonisch. Denn hierdurch bleibt er am sichersten jedem jähen Sprunge fern. Wenn ich Rossini's und Auber's Gewaltsmodulationen oben, nach Salieri's Wort, dem Verfahren eines Mannes verglich, der zum Fenster hinausspringt, während doch nebenan die Thüre offen steht, so könnte man von Spohr sagen, er schlüpft sechsmal an der offenen Thüre vorbei, bis er sich endlich zum Eintritt entschließt. Wir finden die Spohr'sche Chromatik der Mittelstimmen selten und vereinzelt auch bei den alten Meistern, bei Mozart und Haydn, selbst bei Bach; aber zum stehenden Wahrzeichen der Schreibart, zum unvermeidlichen Wesen der Harmonie im kleinsten Liede wie im breitesten Symphoniesatze wird sie erst bei Spohr. Dieses Uebermaß des harmonischen Ausdruckes gibt seiner Musik gerade recht den „romantischen" Charakter; der Gesang und Grundbaß wird in den Mittelstimmen gleichsam fort und fort über sich selbst hinausgehoben. Solche Mystik der gleitenden und schwebenden Accorde mußte selbst bei

einem dramatischen Stoffe wie „Faust" stellenweise von trefflicher und eigenster Wirkung seyn. Noch reiner zeigte sich letztere in „Zemire und Azor." Spohr schrieb die Oper 1818 in Frankfurt. Sein Faust wollte damals auf den dortigen Brettern kein sonderliches Glück machen, weil die große Menge solche Musik zu schwer verständlich und — es war die Blüthezeit Rossini's — zu gesangesarm fand. Diesen Vorwurf suchte der Meister in der Zemire niederzuschlagen, und in der That war der Mährchenstoff ganz geeignet dazu; er bot wenig scharfe dramatische Bewegung, aber desto mehr Anlaß zum Entfalten der duftigsten, gesangreichsten Gefühlslyrik. Der Hörer muß ruhig und klar gestimmt seyn, wenn er die Reize dieser Oper in vollen Zügen trinken will; oder vielmehr nicht trinken, nur schlürfen darf er sie; er muß die Scenen als Mährchenbilder still an seiner Seele vorübergleiten lassen, sein Gemüth muß schweigend theilnehmen fern von jener mitredenden Hingabe, die im Schmerzensschrei oder im Jubel der handelnden Personen auch unser Herz aufschreien oder mitjubeln läßt; der Strom süßer, fremder, zauberhafter Töne umspült blos

unsere Sinne, er kann uns nicht überfluthen und mit sich fortreißen. Hier passen nun die gleitenden, neuen und doch niemals harten chromatischen Modulationen ganz vortrefflich, und da wir im Traume des Mährchens schweben, so lassen wir uns dazu auch allerlei feine Tonsymbolik gerne gefallen, wie wir dem Mährchendichter ja sogar eine Allegorie zu gute halten, die wir einem andern Poeten nicht verzeihen würden. Geheimnißvolle Accorde, Leittöne, sind es, welche Zemire nach Azors Schloß führen, schon im Zwischenakte Wanderschaft und Ziel vordeutend, und der unsichtbare Chor des ersten Aktes ist sogar einmal als vierstimmige Fuge gesetzt, wider alles Bühnenrecht (denn Fugen zu singen ist kein Chorist verpflichtet), — um mit dem viermaligen Eintritte des Themas recht klar die hinter den vier verschlossenen Thüren wachenden Geisterschaaren zu zeichnen, welche Ali bei jedem Versuche des Entrinnens zurückschrecken.

Indem Spohr eine höchst ausgesuchte und zugespitzte Satzweise, die für besondere Fälle vortrefflich paßt, zur allgemeinen Regel erhob, führte er nun freilich seinen Styl hart an die Gränze der

Manier und verleitete mit andern Romantikern zu der noch heute landläufigen Ansicht, als ob ein moderner Componist, der eine schlichte, bestimmtere hellere Harmonie jener dämmerigen, vielverschlungenen vorziehe, eben darum nüchtern und phantasielos sey. Auch beschränkte Spohr, ein durchaus folgerechter Mann, seine vorbeschriebene Neigung nicht blos auf die Modulationen: in der Zahl und Vertheilung der Stimmen des Satzes wie in den Instrumenten waltet gleiche Ueberfülle des rastlos sich drängenden, ausgesucht feinen Effektes. Sein Element ist der vier- und mehrstimmige Satz, ja vier Stimmen genügen ihm kaum, weil er, der Modulator der Mittelstimmen, für seine zahlreichen Orgelpunkte der fünften nicht entbehren kann. Die Begleitung selbst der schlichtesten Lieder ist meist vierstimmig gedacht und er setzte sogar Lieder mit vierhändigem Klavierpart, worin ihm später Schumann nachfolgte, der dann weiter bei seinen Soloklavierstücken auf möglichst durchgeführte Fünfstimmigkeit lossteuerte. Die größeren Ouverturen Spohr's ließen sich im zweihändigen Klavierauszug schon gar nicht mehr voll und deutlich wiedergeben, und er wählte

auch hier vier Hände. Man begreift darum, daß er in seinen Pariser Briefen die berühmten Quintette Boccherini's verdammt wegen ihrer „kindischen Melodien und der Magerkeit der fast immer nur dreistimmigen Harmonie.“ Ein dreistimmiges Quintett scheint freilich wohl ein Widerspruch in sich; allein man könnte entgegnen, Spohr's häufig drei- und vierstimmig gehaltene Violinduetten böten dann auch den gleichen Widerspruch nach der andern Seite. Die größte Kraft der Vielstimmigkeit ruht jedenfalls darin, daß sie in wohl ausgespartem Wechsel zu zwei- und dreistimmiger Führung steht, und eben diese Kunst des Sparens, auf daß im Kontrast die Wucht des vollen Satzes sich verdopple, hat Spohr sicher zu selten geübt. Gar oft erscheinen uns seine Partituren gleich einer Schrift, worin jedes Wort unterstrichen ist; im Grunde ist dann gar keines unterstrichen. Durch den allzu fein, allzu reich und gleichmäßig ausgeführten Satz trug Spohr den Kammerstyl in die Liederbegleitung wie in die Oper. Auch hier ist er ein ehrenwerther Widersacher der Modecomponisten jener Zeit, die umgekehrt mit plumpen Operneffekten alle Würde

der Kammer- und Hausmusik ertödteten. Dennoch verrückt nicht ungestraft die Gränzen der Kunstformen selbst wer von der durchgebildetsten und edelsten ausgeht.

In Spohr's Instrumentation endlich ist jede Kraft des Orchesters aufs Feinste und Fleißigste ausgenützt, jedes Instrument liebevoll und charakteristisch behandelt; weil aber im Einzelnen zu viel abgestuft, gemalt, charakterisirt wird, so verdeckt ein Instrument die Wirkung des andern. Liest man Spohr's Opernpartituren, so entzücken uns tausend Feinheiten des Orchesters, von denen wir die glänzendste Wirkung erwarten; allein beim Anhören erscheint das Alles verhüllt, gedämpft, verblasen; die Fülle der kleinen Lichter und Schatten hebt die breite Massenwirkung auf, welche im Theater allein durchschlägt. Für eine Mährchenoper paßt solch dämmernde Farbe, aber nicht für eine Oper voll leibhaften dramatischen Lebens.

Aus diesen Zügen springt Licht und Schatten der Spohr'schen Oper wohl ziemlich klar hervor. Er charakterisirt fein und fleißig, aber es fehlen die großen Umrisse; wir finden scharf gezeichnete Charak-

teristik, aber keine scharf gezeichneten Charaktere. Wir gewahren große, hochgeschwungene Kraftanläufe, aber sie sind immer etwas zurückgehalten durch die weiche, beschauliche, elegische Natur des Meisters, die aus jedem Tongebilde hervortritt. Nichts Unschönes, Ungeschicktes stört, aber auch nichts Ungeahntes, Unmittelbarstes überwältigt uns. Immer jedoch erhebt uns der Adel des Geistes und der Form, welcher Spohr allezeit als ebenso unveräußerliches Theil einwohnte, wie seine stehende technische Manier. Spohr schrieb Opern für Kenner, und doch vermochten sich die bedeutendsten derselben dauernd auf der deutschen Bühne zu behaupten; zu Ehren nicht nur des Meisters sondern auch dieser Bühne. Vor dem Erscheinen der „Jessonda" (1823) erließ Spohr einen Aufruf an die deutschen Tonsetzer, worin er sagt, der einseitige Beifall der Rossini'schen Opern scheine jetzt gebrochen in Italien wie in Deutschland, die französische Oper liege darnieder ohne frische Kräfte, es sey an der Zeit, daß sich die deutschen Meister wieder für das fast aufgegebene Theater regten. Er schildert dann die Jämmerlichkeiten, mit denen der deutsche Musiker bei den deutschen

Bühnen zu kämpfen habe und gibt manch gute Lehre, wie solchem Unwesen die Spitze zu bieten sey. Er will aber nicht blos mit dem Worte sondern auch mit der That vorangehen und eben in der Jessonda den Versuch wagen, der aufs Glänzende und Spannende gewandten Schau- und Hörlust des Publikums so weit sie im Rechte, auch Recht zu geben, ohne Abfall von dem höheren Berufe des ächten Künstlers. Allein Jessonda blieb bei allem verdienten Erfolg eine Oper für Kenner, und unter den deutschen Opern gewann nur Weber's „Freischütz" jenes Feld, auf welches Spohr hingedeutet hatte. Auch war Rossini noch nicht abgethan, er rüstete sich vielmehr zu neuen, tieferen Erfolgen, und die französische Opernbühne gewann in Auber einen neuen Vorkämpfer und ungeahnte Siege. Als im Anfange der dreißiger Jahre Spohr's „Alchymist" erschien, mußte sich dieses Werk schon fast mit der Rolle einer Litteraturoper begnügen, die mehr gelesen als gespielt, mehr im Klavierauszuge als durch die Bühnen verbreitet wird. Faust und Jessonda behaupteten sich trotzdem durch alle Wechsel des Geschmackes; der kleine Kreis ihrer Freunde wuchs

mit den Jahren auch jenseit der deutschen Gränzen, und diese Werke voll hohen deutschen Geistes und feiner deutscher Kunst werden dem Altmeister der Romantiker dauernd jenen historischen Namen sichern, den er durch sein fruchtreiches Schaffen in fast allen Zweigen der Kunst freilich auch dann verdiente, wenn er nie eine Oper geschrieben hätte.

Weber's patriotische Lieder machten nicht blos durch die Kraft der Musik sondern auch durch die Tendenz der Gedichte so tiefen Eindruck. Waren sie doch der letzte verhallende Nachklang jenes hohen deutschen Selbstgefühls, welches in den Befreiungskriegen begeisternd die ganze Seele unseres Volkes erfüllte. Sie bahnten dem Tondichter den Weg nationalen Erfolges. Als Weber 1821 seinen „Freischütz" zum erstenmal in Berlin aufführte, waren die Hörer dem Sänger von „Leyer und Schwert" schon vorweg in Gunst und Liebe zugeneigt. Man erwartete ähnlichen deutschen Klang in der neuen Oper und täuschte sich nicht. Deutsches Wald- und Jägerleben, deutsche Volkslust, die Schauer der Volkssage, fromme Minne im Kampfe mit teuflischer Bosheit: — das Alles heimelte schon im Gedicht

das deutsche Gemüth an. Der Freischütz war keine Tendenzoper, aber er war aus der Stimmung des Volkes und der Zeit geschrieben. Weber erkannte diesen Werth des Stoffes sehr klar und hat es wiederholt ausgesprochen; er wußte, daß die Tage vorüber waren, wo die Musik allein für die Oper entschied. Gleich den Franzosen bot er schon in dieser Erkenntniß Trotz den Italienern. Er sprach das gewichtige Wort, daß der Tondichter mit verantwortlich sey für das Werk des Textdichters. „Glaubt Ihr denn", fragte er, „daß ein ordentlicher Componist sich ein Buch in die Hände stecken läßt, wie ein Schuljunge den Apfel"? Die neueste Zeit hat diese Verantwortung des Musikers für den Gesammtgehalt seiner Oper immer strenger gegriffen, und wir stehen auf dem Punkte, von dem universelleren deutschen Musiker als eine Pflicht zu fordern, daß er sich seinen Text selber mache.

Die plastische, frische, eigene, vielfarbige Musik Weber's, verbunden mit dem zeitgemäßen, bühnenhaften Texte wirkte, wie allbekannt, schlaghaft. Man nannte den Freischütz schon kurz nach seinem Erscheinen eine „Nationaloper"; der unüberwindliche

Rossini schien nun doch von einem Deutschen besiegt, und selbst der Glanz des europäischen Erfolges strahlte in die Wette mit den Triumphen des Italieners. Vor und nachher hat keine deutsche Oper so durchgreifende und augenblickliche Gunst gewonnen. Weber, der noch kurz vorher (1820) seinen „Abu Hassan" im Klavierauszuge mußte erscheinen lassen, weil man ihn nirgends aufführte, war jetzt ein Fürst in der Bühnenwelt; er konnte seine nächste Oper, die „Euryanthe," für Wien und den „Oberon" gleich für London schreiben. Doch nicht blos äußerlich, auch nach innen, Geschmack und Urtheil der Kenner wie der Masse umkehrend, wirkte der Zauber des Erfolgs. Noch kurz vor dem Erscheinen des „Freischütz" hatte man Weber's frühere Bühnenversuche allzu absonderlich in ihrer Eigenart gefunden, namentlich warf man der „Silvana" (gleichfalls als Litteraturoper gedruckt, weil sie nicht Bühnenoper werden konnte) Ungleichheit des Styles vor und gar zu bizarre Sprünge der Phantasie. Nun ist dieses Jugendwerk freilich insofern ungleichartig, als der Componist noch halb in dem überlieferten Muster älterer Meister festsitzt, halb nach eigenen, neuen

Formen ringt. Aber gerade dadurch sind die Sprünge und Flüge der Phantasie gar viel gefesselter und zahmer als in dem allerdings weberisch einheitlicheren Freischütz. Man wird in der Silvana keine Züge finden, die auch nur entfernt an allerlei wirklich absonderliche Manier in der Wolfsschlucht oder an das doch wohl etwas abgeschmackt humoristische Lied vom Traum der „sel'gen Base" reichen. Was man eben nach dem Freischütz als Weber'sche Originalität bewunderte, das hatte man vorher als Weber'sche Bizarrerie verdammt. Bei künstlerischen wie bei politischen Revolutionen entscheidet der Erfolg hier das sittliche, dort das ästhetische Recht des Beginnens. Dem politischen Empörer steht der Vaterlandsbefreier im Gesicht und der Treubrecher und Landesverräther auf dem Rücken geschrieben, und der künstlerische Empörer trägt hinten die Aufschrift des Manieristen und vorn des bahnbrechenden Genius. Darum dürfen sich Beide um keinen Preis zur Flucht wenden, sondern müssen immer Front machen nach vorn.

Nach dem unerhörten Sieg des „Freischütz" glaubte alle Welt, Weber werde nun fort und fort

solche romantische Volksopern schreiben. Allein dann hätte er nicht der unruhige, stets nach Neuem und Höherem vorwärts drängende Geist, er hätte ein italienischer Opernschreiber seyn müssen und nicht ein ächter gebildeter deutscher Musiker. Ihm war es nicht ums Wiederholen und Ausbeuten des alten Sieges zu thun, sondern um neue Siege auf neuer Bahn. Statt sich bei dem glücklich gefundenen Musterstücke festzusetzen, suchte er vielmehr ein neues Ideal. Das spricht er selber sehr klar in seinen Briefen aus, mit dem vollen Bewußtseyn der schwierigen Lage worein ihn der große Erfolg versetzt halte. Ich glaube, dieser Zug im Charakter unsers Meisters ist besonders hoch zu ehren. Schon in der „Preciosa", die dem „Freischütz" voranging, hatte er durch eine ähnliche lose und bunte Stimmungs- und Charaktermalerei so Tüchtiges, Neues und Wirksames erreicht, und „Preciosa" war, schon als Erstling dieser Art, sein Lieblingskind; nun kam vollends gar der „Freischütz", voll gestaltend, was in dem musikdurchwobenen Schauspiel nur angedeutet war, und brachte dem Meister Ehre und Freude die Fülle. Trotz alledem griff er zu einem neuen Versuch,

augenscheinlich mit dem Gedanken, das, was in der erfolggekrönten Oper noch Mangel und Lücke war, nunmehr zum stärksten Theil des neuen Werkes herauszubilden. Denn für den wahrhaft schöpferischen Mann ist nicht die Selbsterkenntniß seiner Stärke sondern seiner Schwäche der schärfste Stachel des Fortschrittes. Nun litt der „Freischütz" vor Allem an zu geringem Gleichmaß und am Mangel stätig aufsteigenden Ganges der Dramatik, er war eine Oper voll farbenkräftiger, aber lose verbundener, genrehafter Charakterbilder, und eben darum fürs große Publikum so äußerst bequem und gefällig. In der bunten Scenenfolge erinnerte er an die Richtung welche Mozart mit der „Zauberflöte" und dem „Don Juan" eingeschlagen; allein der romantische Weber hatte nicht so leicht die einigende Gesammtstimmung finden können, welche des klassischen Mozart eigenstes Geheimniß war und geblieben ist. Dieser Weise gegenüber stand Gluck, dessen Opern von vornherein auf den einheitlichsten, folgerechtesten, von keiner noch so anmuthigen Episode seitab geführten Gang der musikalischen Handlung angelegt sind. Wollte Weber wirklich seine Mängel in Vorzüge verwandeln,

so mußte er den Blick nunmehr strenge auf das Ideal Gluck's richten. Er versuchte es. „Euryanthe" sollte eine Oper des hohen und strengen Styles werden, dabei aber freilich doch eine Weber'sche, eine romantische Oper seyn. Schon im Textbuch mußte der glückliche Ausgang, der ursprünglich die Handlung beschloß, auf das Andringen des Componisten sich in einen tragischen verwandeln; denn Weber wußte sehr wohl, daß auch in der Musik nur die Tragödie dem höchsten Styl entspricht. Indem er selber sagte, „Euryanthe" könne so wenig ein Zugstück werden als Don Carlos oder Iphigenie, bekundet er klar, auf welche Gattung der Dramatik nunmehr sein Streben zielte. Schon in der Kantate „Kampf und Sieg" (1815), die überhaupt ein Wegweiser der nachfolgenden dramatischen Laufbahn Weber's ist, hatte er die gangbaren Formen mit Willen vermieden, die Arie dem Ensemble und den Chören, den rein musikalischen Aufbau dem freien poetischen Tongemälde geopfert. So sollte auch in der „Euryanthe" das Einzelwerk dem Ganzen, die absolute Schönheit der Tongebilde dem dramatischen Gedankengange untergeordnet werden, symphonische Kraft

der Massen in Beethoven's Art sollte Gluck'scher Schärfe und Großheit der Charakteristik die Hand reichen, ohne daß der Autor dabei den Glanz und das subjective Feuer der modern romantischen Schreibart irgend zu verschmähen gedachte. Allein für eine so gewaltige Aufgabe fehlte unserem Weber die Klarheit und eherne Stätigkeit Gluck's und der sichere plastische Griff Beethoven's. Euryanthe war voll neuer, großer dramatischer Züge, formell viel einheitlicher als der „Freischütz", im Geiste und in der Wirkung aber dennoch ohne Vergleich verwirrter und fragmentarischer. Sie deutet bereits prophetisch auf Richard Wagner. Die Sänger und Sängerinnen, jene durch Rossini verzogenen Kritiker der Bretter, nannten die Euryanthe mit stehendem Theaterwitz die Ennuyante, weil sie dem Handwerk so wenig „dankbare" Rollen bot; ächte Künstlerinnen haben freilich gezeigt, wie dankbar auch die Euryanthe seyn kann. Das Publikum nahm das kühne Werk mit jener Achtung auf, welche bei der Bühne gewöhnlich nach Jahr und Tag Vergessenheit erzeugt. Allein ein universeller deutscher Musiker wie Weber lebt in seinen Gesammtwerken, und unter diesen wird Euryanthe

wahrlich als ehrenvolle und nothwendige Urkunde für das ganze Streben und Wirken unseres Meisters nicht vergessen werden. Wenn Weber, neben Spohr der glänzende Realist, irgend ein Werk im lautern Ringen nach dem höchsten Ideale, schrieb, eine Oper um Gotteswillen, dann ist es diese. Die Stelle des Textes, welche er musikalisch so ergreifend faßte: „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'!" klang ihm schon beim Beginn der Arbeit, wie er sagt, im Geiste, sie klang in der Ouverture, sie klang und begeisterte ihn durch's ganze Tongedicht und ward ihm ein Wahlspruch während des großen heißen Tagewerks. Sie zeichnet auch uns den Zug des Meisters zum höchsten Ideale, der ihn unmittelbar nach dem glänzendsten Erfolge ergriff, wo Tausend Andere nur noch dem Götzen des Erfolgs geopfert haben würden.

Es sind drei Hauptstoffe der Romantik, welche Weber in seinen drei Hauptopern musikalisch durchbildete: die deutsche Volkssage im „Freischütz," die Rittergeschichte in der „Euryanthe" und das Mährchen im „Oberon." Diese letzte Oper greift mit veränderten Farbentönen wieder zurück zur Situations-

malerei des Freischütz; einzelne Nummern zeigen den in der „Euryanthe" gewonnenen Fortschritt, das Ganze aber verkündet keine wesentlich neue Entwickelung des Dramatikers. Minder zart, weich und traumhaft, minder mährchenhaft wie Spohr's Mährchenoper, überragt sie dieselbe an frischem Pulsschlag, an Kraft und Feuer. Und nicht der kränklich sentimentale Walzer Reissiger's, welchen man als „Webers letzten Gedanken" untergeschoben und neuerdings sogar wieder als solchen in der Gesammtausgabe seiner Klavierwerke abgedruckt hat, sondern dieses reiche, lebenswarme Werk ist in der That würdig „Weber's letzter Gedanke" gewesen zu seyn. Es bezeugt uns, was Weber noch hätte schaffen können, hätte die Ausdauer des Körpers der jugendlichen Lebensfrische des Geistes gleichgestanden.

Das Traurige solch eines verfrühten Todes ward von der deutschen Nation tief empfunden, die den dahin geschiedenen Meister ehrte wie selten einen Musiker. Dem Ueberschwang der Begeisterung für den Verstorbenen folgte dann freilich nach wenigen Jahren der natürliche Rückschlag. Bei einem so feurig strebenden und eben darum so wenig abgeschlossenen

und zur klassischen Selbstgewißheit durchgedrungenen Geiste wird die verneinende Kritik immer leichtes Spiel haben. Aber Weber's große Gaben und sein begeistertes Streben stehen dennoch allezeit in Ehren verzeichnet im Buche der deutschen Kunstgeschichte.

Zwanzig Jahre sind eine Spanne Zeit; wenn man aber alle die Versuche zusammenzählt, welche von 1815—35 mit der deutschen Oper angestellt wurden, dann sollte man meinen, zwanzig Jahre seyen eine Ewigkeit. Fast jeder halbwegs namhafte Componist schrieb damals etliche Opern; die schüchternsten und ärmsten (eine Oper kostet dem deutschen Meister in der Regel mehr als sie einträgt) probirten es wenigstens ein einzigesmal. Manche Hofkapellmeister waren noch von Amtswegen verpflichtet, jeden Winter eine neue Oper zu liefern, so daß ihre Berufsarbeit contractlich halb auf Tagelohn, halb auf Stücklohn gewerthet erschien. Die Geschichte der hundertfältigen erfolglosen dramatischen Versuche so vieler guter und schlechter deutscher Meister in dieser

theaterwüthigen Zeit ist eine wahre Jammergeschichte und doch birgt sie gar manchen das deutsche Künstlerthum ehrenden Zug.

Werfen wir einen ordnenden Blick in das Chaos der verlorenen, vergessenen und doch kunstgeschichtlich nicht gleichgültigen Opern jener Tage.

Zuerst begegnet uns die langsam absterbende Gruppe von Spätlingen der alten Wiener Tonschule und jener verwälschten Deutschen, die in Italien und für Italien italienisch schrieben. Weigl, der den zarten, idyllisch gemüthlichen Ton in Mozart's und Salieri's Formen zu legen wußte, dabei an dramatischem Accent und ächtem Vocalsatz die meisten Jünger seines Taufpathen Haydn überragend, — Joseph Weigl setzte im Beginne unsers Zeitabschnittes noch italienische Opern für Mailand, ja selbst der bejahrte Winter trat 1818 noch einmal in Italien mit einem „Maometto“ auf. Die Werke dieser älteren Meister und ihrer Genossen standen noch fest auf den deutschen Bühnen und bezeichnen bis zu den zwanziger Jahren immerhin noch einen lebendigen Zweig unserer musikalischen Dramatik neben und trotz der romantischen Schule.

Die jüngeren Deutsch=Italiener, welche, wie damals Meyerbeer, Stuntz u. A. nach Italien zogen, versuchten ihr Glück mit Repertoire=Opern, nach der Schablone und dem Bedürfniß der italienischen Bühne eingerichtet; sie dachten und schrieben geflissentlich in einer fremden Tonsprache, aber doch mit anderem Accent, als ihre Vorgänger Simon Mayr, Weigl, Winter u. A. Sie wollten den Geist einer noch ziemlich blassen deutschen Romantik in Rossini'sche Formen hauchen, hielten dabei aber an dem alten Glauben, daß nur Italien die wahre Heimath der Oper, daß man nur mit italienischer Musik die europäische Bühne erobern könne. In der That hat sich das deutsche Theater trotz Keiser und Gluck spät genug der italienischen Vormundschaft entledigt. Zuerst standen wir in der geistlichen Musik auf eigenen Beinen, dann in der Instrumentalmusik und zu allerletzt in der Oper. Jene Männer, welche im neunzehnten Jahrhundert noch die Abhängigkeit der deutschen Oper von der italienischen zu verewigen suchten, ernteten trotz augenblicklicher Erfolge weder bei den Italienern noch bei den Deutschen dauernden Ruhm. Dennoch fanden

sie vereinzelte Nachfolger bis gegen unsere Zeit. Noch in den dreißiger Jahren sehen wir einen Schüler Hummel's und Weber's, Julius Benedict, in Italien nach Rossini's und Bellini's Muster Opern setzen, und noch ein Jahrzehnt später begegnet uns gar ein Schüler Bernhard Klein's, Otto Nicolai, der für's deutsche Repertoire italienische Opern verfaßt, als deren letzter, mit nicht ganz unverdienter Gunst gelohnter Spätling, wohl seine „Weiber von Windsor" gelten können.

Wie aber im Anfang unserer Periode noch viele deutsche Opernwerke für Italien geschrieben wurden, so finden wir andererseits nicht wenige Männer von fremder musikalischer Zunge in Deutschland für die deutsche Bühne thätig. Spontini in Berlin wandte sich in der Friedenszeit zur Pomp- und Ballet-Oper, die allerdings noch nahe zusammenhing mit seinen theatralisch heroischen Werken aus den napoleonischen Kriegstagen. Allein obgleich die Berliner Polizei (1821) den Zeitungen einschärfte, keinen Tadel über Spontini's „Olympia" abzudrucken, so erkannte die unabhängige Kritik doch überall das Sinken der schöpferischen Kraft des

Meisters, beim Wettstreite des „Freischütz" mit der „Olympia" entschied die Nation für das rein deutsche Werk, und Spontini galt schon in jener Zeit als der ehrwürdige Meister einer vergangenen Periode, nicht als ein Bahnbrecher der gegenwärtigen. Ein weit ächterer Italiener als der von deutschem und französischem Einfluß berührte Spontini blieb Morlacchi in Dresden, ein Mann der älteren, vorrossinischen Schule, mit allerlei feiner Kunst gerüstet, doch nicht eben sonderlich tiefen und eigenen Geistes. Obgleich seine Opern noch weit in unsern Zeitabschnitt hereinragen, so gewannen sie doch nur örtlichen Boden; sie standen und fielen in Deutschland mit den letzten italienischen Hofbühnen. Ein Franzose endlich, der französische, deutsche und italienische Schule eklektisch verband, war Chelard in München. Sein „Macbeth," ursprünglich für Paris geschrieben (1827), schlug später erst in München durch und ward — aber auch nur hier — auf längere Zeit Repertoireoper. Nur wenig älter als die „Stumme von Portici," ist sie eine Vorläuferin des bunten, grellen, neuromantischen Styles, düstre Schauerbilder mit süßen Modeweisen zum hebenden

Gegensatz aneinanderreihend, ungleich und einheitlos bei merkwürdig wirksamen Einzelstücken. Ihr glänzender Erfolg in München war durch die vortreffliche Gesammtaufführung und die Bravour der Hauptdarsteller bedingt. Mit den letzteren verschwand auch die Oper, die eben wesentlich nur München gehörte, wie Morlacchi's Opern Dresden, wie Spontini's Spätwerke Berlin.

Unter den reindeutschen Operncomponisten stehen voran mehre höchst geachtete Meister, die an Reinheit des Kunstideales, an Tüchtigkeit der Schule und an Breite der Bildung die meisten gleichzeitigen Italiener und Franzosen weit überragten. Und trotzdem rangen sie vergebens nach einem Platz im Repertoire der Bühne, den damals mancher flache Sudler wie im Schlafe gewann. Wenn gründliche, ehrliche, durchgebildete Kunst die deutsche Oper auch in schlimmer Zeit auszeichnete, dann sind es gerade die bescheideneren, erfolgloseren Tondichter neben den großen Genien, welche den Beweis liefern, wie allgemein und deutsch ein solches Streben war. Ein Italiener würde freilich sagen, just weil diese Männer so gar gründlich, ehrlich, durchgebildet und

deutsch schrieben, konnten sie keinen Erfolg auf den leichtgefugten Brettern gewinnen. Neuerdings hat man solche gutgemeinte, gutgearbeitete, im Einzelnen wirksame, im Ganzen wirkungslose Musik „Kapellmeistermusik" genannt, eine Musik, wie sie der „vollkommene Kapellmeister" von Amtswegen schreiben kann und soll — und vom dramatisch schöpferischen Genius handelt bekanntlich kein Paragraph im Patente des Kapellmeisters. Die besten dieser Kapellmeister-Opern verbreiteten sich im Klavierauszuge als würdige Werke des Studiums und der Hausmusik, nahe verwandt, wie ich schon mehrfach bemerkte, den blos für's Lesen gedichteten modernen Litteraturdramen. Spohr, obgleich ein berufener Dramatiker, steht schon mit Einem Fuße in dem Kreise der Litteraturoper, und gar manches, was ich oben von ihm sagte, gilt auch mehr oder minder von den nachgenannten Meistern.

Hier sey vor Allen Johann Friedrich Fesca's in Ehren gedacht, des Componisten der „Cantemire" (1819), einer durch das Vorbild des „Fidelio" angeregten, an hoher Einzelschönheit reichen Tondichtung. Fesca gelangte auf ganz ähnlichem Wege zur

Oper wie Spohr. Ursprünglich Violinspieler, wandte er sich zum Quartett- und Symphoniesatze, und gründete sich durch seine feinen, geistvollen Streichquartette einen Namen in der Geschichte unserer Kammermusik. Neben solchen Werken stand die Kirchenmusik, wobei ihm die Kunstübung zugleich zur persönlichen Erbauung ward und seine „Psalmen" zu Markzeichen seiner Lebensschicksale, — dann das Lied, und erst durch diesen weiten Kreis der ernstesten Aufgaben drang er zur Oper. Allein wie Fesca durch den Concertsaal zum Theater eingegangen war, so behauptete sich seine „Cantemire" in einzelnen Nummern auch länger im Concert als auf der Bühne. Wäre dem frühverstorbenen Künstler ein breiteres dramatisches Wirken vergönnt gewesen, so würden wir auch ihn, einen geborenen Magdeburger, zu den vorgedachten Norddeutschen zählen müssen, die seit Beethoven so entschieden gegen das italienische Princip in der Oper Front machten. Einen ähnlich ehrenvollen und dennoch rasch verwehten Erfolg hatte Ferdinand Ries, der Schüler Beethoven's mit seiner „Räuberbraut;" auch Hummel, der treffliche Klaviermeister versuchte,

sich von der Kammermusik zur Oper zu wenden, ohne daß man ihm für seine zweimal bearbeitete „Mathilde von Guise“ sonderlich Dank gewußt hätte. Franz Danzi, der lehrhaft anregende, vielschreibende und doch im Grunde unproductive Musiker, konnte mit seinen Opern ebensowenig Wurzel fassen; Reissiger, der geschmeidige Eklektiker, welcher fast keinen Zweig der Tonkunst anzufassen versäumte, gewann mit seiner anfangs beifallgekrönten romantischen „Felsenmühle“ doch nicht weiteren Bestand als daß die Ouverture ein bis auf diesen Tag gangbares Concertstück blieb; Wolfram, Bürgermeister zu Töplitz und beinahe Nachfolger Weber's als Dresdner Hofkapellmeister, ein Mozartianer unter den Romantikern, fand nur sehr zerstreut und örtlich Eingang mit seinen zahlreichen Opern, die gleich dem Namen des Componisten jetzt schon ganz vergessen sind. Mit ähnlichem Geschick rang in unserer Periode auch noch Konradin Kreuzer; die vielen Opern, welche er bis 1834 schrieb, verhallten durchweg als Kapellmeistermusik, und erst in jenem Jahre gelang es ihm mit der lyrischen Melodienfülle seines „Nachtlagers“ diesen Bann, aber auch nur ein einzigesmal, zu durchbrechen.

Das Theater war das höchste Ziel musikalischen Ehrgeizes in einer Zeit, wo die höhere Concert- und Kammermusik fast ganz in Virtuosenkunst und Dilettantenspielerei aufgelöst wurde, und die Kirchenmusik kaum erst neuer und tiefer aus langem Verfall zu erstehen begann. Kein Wunder also, daß sich fast alle begabteren Meister zur Bühne drängten, ungeschreckt durch die Fußstapfen so vieler Genossen, die ihren Ruhm in diese Löwenhöhle hinein und nicht wieder herausgetragen hatten. Zwei der merkwürdigsten Beispiele dieses allgemeinen Zuges sind Bernhard Klein, der Kirchencomponist, und Ignaz Franz von Mosel, der Aesthetiker.

Bernhard Klein, der, durch Thibaut angeregt, an den Musikschätzen der großen alten Italiener Schule gemacht hatte und die vergessenen Accorde Palestrina's in der protestantischen Motette wieder ertönen ließ, schrieb eine Oper „Dido," im Gluck'schen Style. Daß eine Oper von Klein in den Blüthetagen Rossini's das deutsche Theaterpublikum nicht fesseln konnte, versteht sich von selber. Dennoch war sie ein vorwärts deutendes Zeichen der Zeit. Mosel, der glühende Verehrer Gluck's, wagte

es gleichfalls in noch früheren Tagen (1816), wo Gluck von den meisten Stimmführern selbst der deutschen Kritik geradezu als ein Ketzer verdammt wurde, eine Oper „Cyrus und Astyages" nach Gluck's Vorbilde auszuarbeiten. Welche Stoffe für diese romantische Zeit, eine „Dido" und ein „Cyrus"! Dennoch soll „Cyrus" auf der Bühne die kleine Gemeinde der Kenner nachhaltig begeistert haben. Derselbe Mosel hatte während des Wiener Congresses, wo einerseits „Tancred" florirte, andererseits Spohr Rode besiegte und den „Faust" schrieb, Händels gewaltige Oratorien-Tragödie „Samson" neu instrumentirt und zum Schmucke eines Hoffestes vor den versammelten hohen Herrschaften aufgeführt! Welche Gegensätze deutschen und wälschen Strebens drängen sich für unsere Kunst in jenen denkwürdigen Tagen auf engstem Raum zusammen, und wie wenig begreift man diese Zeit der Restauration, wenn man sie blos als die Periode Rossini's und Weber's faßt! Es lag noch ganz andere Saat in ihr geborgen, obgleich dieselbe zum Theil vorerst nur „getrocknet aufkeimte." Verständlicher als Bernhard Klein und Mosel klang dem großen Publikum freilich die flache,

süße Liederspielerei des „königl. preußischen Hofcompositeurs" Karl Blum, eines eben so rasch und hell aufflackernden als wieder erlöschenden Lichtleins am damaligen Opernhimmel. Sehr artig bemerkt ein gleichzeitiger Beurtheiler über Blum, er habe zwar eigentlich keinen Styl aber desto mehr „Gefühl." „Dabei kann es nun freilich kommen, daß er die strenge Schule verletzt, die Originalität vernachlässigt; allein was thuts? er will nur für „„mitfühlende Herzen"" componirt haben, und diesen hat er dann gewiß auch ein inniges Seelenvergnügen verschafft."

Lassen wir diese mitfühlenden Herzen bei ihrem innigen Seelenvergnügen, um noch einen Blick auf ernstere und ächtere Meister zu werfen. Andreas Romberg, der gediegene Symphoniker und Quartettschreiber hatte in einer früheren Periode mit seinen Opern keinen besonderen Wurf gethan; da er nun die Dramatik auf dem ihm fremden Boden der Bühne nicht festhalten konnte, so suchte er sie in seinem eigenen Reiche, im Concert, zu fassen und schuf Schiller's „Glocke," die „Macht des Gesanges," die „Kindsmörderin" und Kosegarten's „Harmonie

der Sphären" zu dramatisirenden Cantaten um, Zwitterwerke voll anziehender Einzelheiten, die theilweise wenigstens ihrer Entstehungszeit nach, mehr noch durch ihre Einflüsse in unsern Abschnitt ragen. Hatte doch Bernhard Anselm Weber, der den „Gang nach dem Eisenhammer" als Concert-Melodram componirte, vordem sogar eine Oper, „Krieg um Liebe" eigens für's Concert geschrieben! Andrerseits ist hier auch der Versuch des Fürsten Radziwill zu nennen, der sich bei der Musik zu Goethe's „Faust" keineswegs beschränkte seine Töne da einzuflechten, wo der Dichter den musikalischen Schmuck als erwünscht oder nothwendig angedeutet hat, sondern ganze Scenen frischweg in Musik setzte und die Tragödie in eine halbe Oper verwandelte, so daß man sie noch neuerdings in München halb theatralisch, halb concertmäßig zugleich auf die Bühne brachte, mit doppeltem Personal, einer Sängerin Gretchen und einer Schauspielerin Gretchen! Dies sind lauter merkwürdige Urkunden des damaligen rastlosen Ringens der deutschen Musiker, jedmögliches dramatische Problem zu lösen und alle Breiten und Tiefen ihrer Kunst mit dramatischem Geiste zu erfüllen, meist

erfolglose Versuche und dennoch der späteren Entwickelung unverloren.

Ich könnte zu den vorgedachten Meistern noch ein gutes Dutzend fügen, die Alle mit mehr oder minder eigenartigem Probestück in unserer Periode sich auf die Bühne wagten und in kleinen Zügen bestätigen, was ich im Eingange über das unterscheidende Merkmal deutschen Opernwesens gesagt habe. Auch die Doppelart der Spohr'schen und Weber'schen Richtung ließe sich bei ihnen wie bei vielen der Vorerwähnten aufspüren und es fiele dadurch noch manches schärfere Licht auf jenen Hauptmeister selbst zurück. Denn überall erläutert kunstgeschichtlich der kleinere Meister den größeren. Ich beschränke mich jedoch, abschließend und in die Gegenwart herüberdeutend, auf die Charakterskizze nur noch eines Operncomponisten, der als nächster und treuester Schüler Weber's zu dessen Bild manche ergänzende Linie fügt. Es ist Heinrich Marschner.

Wie der Künstlergang Fesca's fast Zug um Zug an Spohr gemahnt, so Marschner's an Weber. Eine tiefere Schulbildung, die so wenig älteren Musikern vergönnt war, bereitete auch ihn zum

Künstler vor, und erst als Student vertauschte er die Rechtswissenschaft mit der Tonkunst. Gleich Weber lag ihm die Symphonie und die strengere Kammermusik ziemlich seitab, dagegen ward ihm der concert- und salonmäßige Klaviersatz und das Lied Vorstudie und Ergänzung zur Oper. Diese aber war und blieb allezeit Hauptziel seines Schaffens. Den ersten dramatischen Versuch des fünfundzwanzigjährigen jungen Mannes, die Oper „Heinrich IV." (1820), führte Weber mit einem wohlwollenden Vorworte ein und gab zugleich einige biographische Notizen des Kunstjüngers. (Schon etliche Jahre früher hatte Marschner im Feuereifer seines dramatischen Talentes das Textbuch des Mozart'schen Titus componirt, weil er kein neues Libretto finden konnte.) In der neueren deutschen Oper geht fast jeder bessere Componist so eigensinnig seinen besondern Weg, daß wir Schülergruppen, reine Nachahmer im Sinne der Italiener, kaum aufzuweisen haben. Spohr zog in jedem anderen Zweige der Kunst eher Schüler nach sich als in der Oper. Weber allein bildete als Dramatiker einen Schülerkreis, und Marschner war sein ächtester Schüler. Seine drei bedeutendsten

Werke, die nicht blos Kapellmeistermusik sind, sondern auf der deutschen und englischen Bühne dauernd das Bürgerrecht gewannen, der „Vampyr," „Templer und Jüdin" und „Hans Heiling", folgten schon in ihren der Volkssage und der Rittergeschichte entliehenen Texten der Weber'schen Ueberlieferung. Auch die musikalischen Formen Marschner's erinnern durchaus an Weber und zwar mehr an den Weber des „Freischütz" und „Oberon" als der „Euryanthe". Die zum hebenden Contrast hart aneinander gereiheten Arien, Scenen und Lieder, die grellen Gegensätze des Humoristischen und Schauervollen, der feurige Schwung dramatischen Ausdruckes, dem nicht selten die klare musikalische Architektonik geopfert wird, — das alles sind Kennzeichen der Weber'schen Schule. Nur zeigt der Nachbildner natürlich die Schwächen dieser Schule klarer als der ursprüngliche Meister. So sind auch die Instrumentaleffekte Weber's bei Marschner zu noch größerer Wucht fortgebildet; obgleich Weber hier als ein Verschwender erscheint neben Gluck und Mozart, so ist er doch ein sparsamer Haushalter neben Marschner. Die Manier, die bei den alten Wiener Meistern in der

Form steigender Nüchternheit hereinbrach, gestaltete sich bei den Romantikern umgekehrt zu stets wachsendem Ueberschwange. Ein Kraftwort schlägt das andere todt. Der Dramatiker Weber war in diesem Punkte weiser als der Dramatiker Spohr, allein er hat seine Weisheit mit in's Grab genommen.

Den reinsten und eigensten Genuß bieten Marschner's Opern im dramatisch energischen und doch volksthümlichen Liederton und in den humoristischen Episoden. „Bruder Tuck" im „Templer" erweckte sogar die Meinung, Marschner sey im Humor noch kraftvoller und eigener als selbst Weber, und sicher ging er hier am selbständigsten seinen Weg. Man erwartete daher, daß er der Schöpfer der komisch romantischen Oper werde, und er schrieb auch eine solche, „des Falkners Braut" (1831). Allein obgleich sie komisch und romantisch war und mit Ehren aufgenommen wurde, so verschwand sie doch viel rascher wieder als des Meisters aus Ernst und Humor gemischte Werke, und die erwartete „komisch romantische Oper" war eben doch nicht geschaffen. Sie sollte überhaupt nicht geschaffen werden und zwar aus Gründen, die in dem Wesen der roman-

tischen Schule liegen. Der ganze Ton der deutschen romantischen Musik ist viel zu accentvoll und zu reflectirt, als daß er von dem leichten Gewebe eines reinen Lustspielstoffes getragen werden könnte. Selbst Weber's Komik wirkt zumeist als Episode und durch den Gegensatz. Mit ihrer Schwere würde sie in einer ausgeführten komischen Oper ganz gewiß den Text erdrückt haben. Die deutschen Romantiker besaßen vielerlei Kunst für jedweden Stimmungsausdruck, nur für eine Stimmung mangelte ihnen die Sprache: sie konnten nicht rein lustig seyn, sie fanden nicht den leichten Pulsschlag kindlicher, wolkenloser Tanzes- und Sangesheiterkeit. In ihrer Pflege des deutschen Volksliedes suchten sie viel seltener dessen heitere, als die sentimentale und pathetische Natur herauszubilden und fanden darum auch an den schwermüthigen nordischen, romanischen und slavischen Liedern so großes Gefallen. Sie flohen das Nächstliegende, und gerade die Heiterkeit schlechtweg lag ihnen in den schlichten Rhythmen und Weisen der eben erst überwundenen und doch in diesem Punkte niemals wieder erreichten Haydn-Mozart'schen Schule viel zu nahe. Ich habe weiter

unten am Schlusse des Aufsatzes über Weber's Klaviermusik diese Thatsache an einem besondern Beispiel genauer dargethan. Die gangbarste Komik unserer romantischen Tonsetzer ruht darin, daß sie zu einem ironischen Texte eine vollkommen ernsthafte, ja überpathetische Musik setzen; durch diesen inneren Widerspruch wird dann allerdings die komische Kraft der Ironie in den Worten bedeutend gesteigert; allein das Mittel ist so derb, daß es sich gar rasch abnützt und unter plumper Hand sofort in widerwärtige Uebertreibung umschlägt. Da Witz und Komik in der Tonkunst — auch in der instrumentalen — vorab durch Parallelen, spottende Nachahmungen, durch schroffe Gegensätze und Widersprüche in den Accenten, Melodien und Modulationen erzeugt wird, durch Widersprüche, die so überraschend sind, daß sie uns gleichsam eine Ohrfeige geben, über deren gutes Recht wir nachgehends lachen müssen, — so hatte die Komik der Romantiker schon darum schweren Stand, weil die ganze romantische Musik in Gegensätzen lebt und webt, die uns auch im Ernste fortwährend Ohrfeigen geben. Es fehlt die simple, matte Silberfassung hausbackener,

argloser Naivetät, in welcher allein die Brillanten des Haydn'schen Humors erst recht prächtig blitzen und farbenspielen. Hier hatte der Franzose Auber einen großen Vorsprung vor seinen wuchtigeren deutschen Genossen; er trällert harmlose Weisen, um plötzlich die ausgesuchtesten komischen Widersprüche und Gegensätze, und nun freilich mit gedoppelter Kraft, aus denselben hervorspringen zu lassen. Zur komischen Oper gehören darum vor Allem leicht bewegliche Talente wie Dittersdorf, Cimarosa, Rossini, Auber, und unsere deutschen Romantiker waren das gerade Widerspiel dieser Leute. Selbst der sonst so flink dahin gleitende Lortzing brach ein Bein, als er sich im „Waffenschmied" und der „Undine" auf das Eis der „komisch romantischen" Oper wagte. Es ging in der Musik wie in der Poesie: die modern romantischen Dichter wußten zwar Komik, Ironie und Humor in der Lehre gar hoch zu werthen, staffirten auch ihre Werke hier und da mit ergötzlichen humoristischen und witzigen Kreuz- und Querstrichen aus, aber ein volles und ganzes Lustspiel wie weiland die Perückenmänner Moliere und Holberg hat doch kein Einziger fertig gebracht.

Es gibt ästhetische Begriffe, welche sich nicht in einem allgemeinen Satze bestimmen lassen, sondern nur durch eine Kette kunstgeschichtlicher Analysen. Dahin gehört der vieldeutige Begriff der Romantik. Ich habe im Gange dieser Abhandlung dasjenige, was man in einer engen Periode und bei einem einzelnen Kunstzweig für romantisch ansah, herauszufinden gesucht, allein selbst in so knappen Grenzen steuern Italiener, Franzosen und Deutsche die buntesten Gaben in die dehnsame Tasche der Romantik. Man sammelt sich daher wohl gerne noch einmal zu einer gedrängten Rundschau auf so viele Einzelzüge. Diese gibt sich aber von selbst in dem Charakterbilde eines vielbelobten und vielgetadelten Mannes, den Hector Berlioz schon vor fünfundzwanzig Jahren eine „musikalische Encyklopädie" genannt hat, was man eben auch wieder als Lob und Tadel nehmen kann, wie man will. Der Mann ist Jakob Meyer Beer, oder, wie man jetzt vornehmer zu schreiben pflegt, Giacomo Meyerbeer.

Die Breite der musikalischen und allgemeinen Bildung erschien uns oben als ein besonderes Merkmal des deutschen Operncomponisten, und daraus

quellend das Streben, alle Elemente der Oper gleichberechtigt durchzubilden, und, unabhängig von dem blosen augenblicklichen Bedarf der Bühnendirectoren oder nationalem Herkommen, die höchsten, absoluten Ideale der Dramatik selbständig zu erfassen. Wir sahen, wie sich dabei allerdings die Kräfte in zahllosen Versuchen zersplitterten, die nur selten von innerem, noch seltener von äußerem Erfolge begleitet waren. Allein wenn wir auch wenig Sieg und viel Niederlage ernteten, die Ehre und Würde deutscher Kunst ward dennoch glänzend behauptet.

Prägen wir uns diese Sätze fest in den Sinn und blicken wir, derselben eingedenk, auf Meyerbeer.

Er war reicher und gebildeter Leute Kind, der Sohn eines jüdischen Berliner Bankiers, der Bruder eines gelehrten Astronomen und eines verheißungsvollen, früh verstorbenen Dichters. Die Musikgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts kennt keinen berühmten Musiker jüdischen Stammes, während im neunzehnten eine sehr starke Gruppe plötzlich auftritt; ich brauche neben Meyerbeer nur Mendelssohn, Moscheles, H. Herz, Halevy, Ferdinand Hiller, J. Rosenhain zu nennen. Die Stammesherkunft, welche

diesen Künstlern vor hundert Jahren ein Fluch gewesen wäre, ward ihnen jetzt eher ein Vortheil. Sie fanden unter sich und unter noch weit mehr ausübenden jüdischen Musikern schon Stütze genug, und die liberalen Tendenzen der zwanziger und dreißiger Jahre förderten die neue große Rolle, welche mit Einem Male so viele Juden in der Litteratur und Musik spielten, als einen Sieg frei menschlicher Gesittung. Dabei wußten sich die meisten dieser Männer vortrefflich selber zu helfen und künstlerisch und litterarisch ebensogut zu berechnen als materiell zu rechnen. Kein neuerer und gewiß auch kein älterer großer Componist erfreute sich nach Außen einer so unabhängigen, geförderten Laufbahn wie Meyerbeer und Mendelssohn.

Was in der Kunst irgend erlernbar ist, das ward dem jungen Meyerbeer von den besten Meistern gelehrt. Lauska und Clementi unterrichteten ihn im Klavierspiel, Zelter im Generalbaß, Bernhard Anselm Weber und Abt Vogler in der Composition, K. M. von Weber war sein Studiengenosse, und die Correctur einer Schülerarbeit Meyerbeer's ward von dem berühmten Vogler so sorgsam

vorgenommen, daß er eigens eine kleine Schrift darüber verfaßte, sein „System für den Fugenbau.“ An Breite der musikalischen Bildungsgrundlage fehlte es also dem künftigen Operncomponisten wahrlich nicht. Er ging auch zunächst gute Wege und recht als ein vorsichtiger Mann. Frühzeitig ein glänzender Klavierspieler, trat er doch nicht öffentlich hervor, bis er seines Sieges ganz gewiß war, und trug seine Klaviercompositionen so lange vorsichtig im Kopfe herum, bis er sie wieder vergessen hatte. Solch praktische Weisheit, die nur das Eine Mal auf ihrer höchsten Spitze in's Unpraktische umgeschlagen zu seyn scheint, begleitete den geschulten Künstler durch's ganze Leben. Rossini gestand von seiner eigenen „Zelmira,“ er habe sie „über's Knie gebrochen;“ Meyerbeer brach nie eine Note über's Knie, geschweige eine ganze Oper. Er klügelte und feilte stets bis zum letzten Augenblick, und seine späteren großen Opern, lange vorherverkündet, wie große Herren, ließen immer lange auf sich warten, wie große Herren, bis sie endlich wirklich erschienen. Als er den Ablieferungstermin seiner Hugenotten versäumte, zahlte er willig 30,000 Franken Buße

an die Theaterdirektion; es ging ihm leichter, 30,000 Franken über's Knie zu brechen, als ein Stückchen Hugenotten-Partitur. Sein Herz dürstete von Anbeginn nach Erfolgen, aber er konnte durch Jahrzehnte warten; er wußte, daß der vorsichtige Mann auf ein langes Leben zählen darf.

Genug, wir sehen in dem jungen Meyerbeer schon den gut und breit geschulten und zugleich den bedächtigen, sicher berechnenden Künstler.

Sein Streben ging von vornherein auf wuchtige Dinge; er sammelte seine Kraft, während Weber sich leider so lange zersplittert hatte. Meyerbeer's erstes Werk waren acht geistliche Oden von Klopstock für vier Stimmen, sein zweites ein dramatisch pathetisches Oratorium „Gott und die Natur." Deklamatorisches religiöses Pathos war und blieb eine Neigung für's ganze Leben. Auch in seinen Liedern herrscht dieser Zug, Lieder, in denen der Text durch den Schwerschritt der harmonisch übersättigten Melodie gleichsam in den Boden hinein getreten wird. Ich erinnere an den „Mönch" und ähnliche Sologesänge, an die Composition von Knapp's „Himmelsluft vom Morgenlande," die wie Wüsten-

samum aus den schwülen Modulationen „zu uns herüberweht." Meyerbeer'sche Musik erdrückt jedes Lied, sie paßt nur in einen großen Rahmen. Sein erstes Bühnenwerk, „Jeptha's Tochter" war ein halbes Oratorium und verschwand sofort wieder vom Theater, weil der Componist darin noch gar zu deutlich machte, wie viel er gelernt habe. Allein trotz aller Wandlungen des Styles hielt er von nun an fest an dem Effektstück, die Kirche in's Theater zu tragen. „Robert," die „Hugenotten" und der „Prophet" zeugen dafür. Ob er in seinem „Stabat Mater" und „Miserere" andererseits das Theater in die Kirche gebracht, kann ich nicht behaupten; doch ist es wahrscheinlich, denn er trug das Theater wenigstens in die Synagoge. Die große und merkwürdige Sammlung der Pariser israelitischen Cultgesänge enthält neben uralten, fast an unsern Palestrina-Satz gemahnenden und doch eigenthümlich jüdischen Weisen, auch etliche Nummern von Meyerbeer und Halevy, in denen die Accorde der „Hugenotten" und der „Jüdin" voll und offen zur Judenschule hereintönen. Ein nationaler Zug zu deklamatorisch hochklingendem Psalmgesang findet

sich übrigens auch bei andern jüdischen Tondichtern unserer Zeit; die Harfen, welche ihre Ahnen weiland an Babel's Weiden aufgehangen, stellen sie jetzt in's Theaterorchester.

Meyerbeer hatte das Glück, nicht blos in der Schule geschult zu werden; er machte auch frühzeitig Studienreisen, ja es war ihm vergönnt, während seines ganzen Lebens wechselnd in den großen Hauptstädten deutschen, italienischen und französischen Musiktreibens zu weilen. Dadurch ward es ihm leicht, daß er nicht gleich andern gut geschulten deutschen Genossen in Kapellmeistermusik erstarrte. Er studierte Wunsch und Bedarf jeglichen Publikums und Theaters und konnte zuletzt Opern schreiben, ohrengerecht für alle Nationen, Bühnen und Publica.

Um's Jahr 1818 kam er nach Italien; Rossini's Stern stand im strahlenden Aufgang. Meyerbeer hatte bis dahin die neu italienische Oper fast gering geachtet und seine beiden ersten Bühnenwerke so deutsch gesetzt, daß sie in Deutschland durchgefallen waren. Er merkte bald, daß man in Italien doch wenigstens nicht darum durchfällt, weil man zu italienisch schreibt. Rossini's „Tancred,“ dessen

unwiderstehlichen Erfolg Meyerbeer in Venedig geschaut, bekehrte den jungen Künstler dergestalt, daß er nach kurzem Besinnen trotz Zelter, Weber und Vogler selber im Rossini'schen Style zu componiren anfing. Jetzt gewann er in der Fremde binnen wenigen Jahren, wonach er zu Hause so lange vergebens gestrebt: Theatererfolg. „Emma von Resburg" gefiel den Italienern, ein Beifall, der später noch durch den „Crociato" gesteigert wurde. In Deutschland nahm man nie sonderlich viel Notiz von dem italienischen Meyerbeer, und diese Unkenntniß verewigte manches schiefe Urtheil. Ein Rossinianer schlechtweg, wie etwa Mercadante, ist Meyerbeer nie gewesen. Er besaß zu viel Selbstkritik, als daß er wohl je mit Rossini in Fülle und Keckheit der melodischen Erfindung hätte wetteifern mögen. Die Italiener merkten auch gleich die Mühsal seiner Melodien, sie sagten schon bei „Emma von Resburg," Maestro Meyerbeer „componire" im Wurzelsinne des Wortes, er setze Musik zusammen. Er durfte darum nicht, wie Rossini in dieser Zeit doch noch gethan, das Neueste und Reizendste seiner Opern im süßen Sologesange erstreben, obgleich er

andererseits um so sorgsamer bemüht war, den Schein des Rossinismus zu wahren und die beliebten Formen äußerlich getreu abzuklatschen. Wenn ihm aber die ursprüngliche Frische des Melos fehlte, so konnte er dafür die Ensemblenummern mit allerlei wohl ausgedachter Feinheit der Instrumentation, der Harmonie, des dramatischen Ausdruckes schmücken, worin ihm Rossini damals noch nicht gleich kam. Schon in „Emma von Resburg" lugt hier und dort eine Tondcharakteristik hervor, die man sofort als Meyerbeerisch im Sinne des „Robert" und der „Hugenotten" erkennt. Die Gegner Rossini's in Italien versuchten darum sogar eine Weile, den Deutsch-Italiener als Parteihaupt wider den ächten Italiener zu stellen.

Bei allem ästhetischen Glaubenswechsel Meyerbeer's ist dies überhaupt bemerkenswerth, daß er sein früheres Bekenntniß nie ganz aufgab, sondern als ein kluger Mann das Praktische der alten Lehre in die neue mit herübernahm, etwa wie wenn ein getaufter Türke sich nunmehr des christlich erlaubten Weines erfreuen, dazu aber auch ein Stück von Muhammed's Vielweiberei reserviren wollte. Bei

der Pariser Periode werde ich auf diesen Punkt zurückkommen.

Meyerbeer's Freunde suchten seinen italienischen Styl mit dem Hinweis auf Händel, Hasse, Gluck und Mozart zu entschuldigen, die ja auch über Italien den Weg zur deutschen Oper gefunden. Allein gerade weil diese ihn bereits gefunden, brauchte ihn Meyerbeer nicht mehr zu suchen. Er lebte auch nicht gleich Jenen im weltbürgerlichen achtzehnten Jahrhundert sondern im nationalen neunzehnten, ja er verwälschte seine Kunst in einem Jahrzehnt, wo der heftigste Kampf zwischen deutscher und wälscher Art entbrannt war, und die deutsche Oper gerade um ihrer edelsten Züge willen nicht aufkommen konnte gegen die italienische. In solcher Zeit fordert das Vaterland seine Söhne, auch in der Kunst, und man soll doch gerade dann am allerwenigsten „Studienopern," wie man Meyerbeer's italienische entschuldigend genannt hat, wider den eigensten Kunstgeist der Heimath schreiben. Was würden wir von einem Officier sagen, der als Freiwilliger in das siegreiche Feindeslager ginge, weil er dort bessere taktische Studien machen könnte als bei den bedrängten

Genossen! Die „Studien“ waren auch sicherlich nicht mehr der letzte Zweck eines nahezu dreißigjährigen Mannes, sondern — der persönliche Erfolg.

Als die italienische Oper endlich lahm und mißachtet zu werden begann, hörte darum Meyerbeer mit seinen italienischen Studien auf und ging nach Paris. Hier stand jetzt der europäische Herrscherthron der Oper. Ich habe oben den Umschwung geschildert, der durch Auber's „Stumme von Portici“ und Rossini's „Tell,“ durch die große romantische Oper hervorgebracht wurde. Meyerbeer trat als Dritter in den Bund mit seinem „Robert“ (1830). Er besaß weniger Fülle und Frische des Genius als Rossini und weniger geistreiche Leichtigkeit des Talents als Auber, allein er überragte Beide in deutscher Breite der musikalischen Bildung und im klugen, vorsichtigen, durchtriebenen Berechnen. Darum fand er auch so spät erst sich selber und drang so langsam zu seinen eigensten Erfolgen vor. Wenn gründliche und allgemeinere Bildung verbunden mit dem Streben, die Elemente der Oper harmonisch und allseitig zu entwickeln und nicht blos der Liebhaberei des Zeitgeschmackes sondern den höchsten Zielen der

Dramatik nachzuringen, die guten deutschen Opernmeister ehrend auszeichnet, so finden wir dies Alles bei Meyerbeer wieder, nur verkehrt in die wunderlichste Parodie. Seine reichen musikalischen Kenntnisse benützt er zu einem Raffinement des Satzes, welches die Kenner blenden, die Laien hinreißen soll; er entwickelt alle Elemente der Oper nebeneinander zu einem bunten Potpourri, davon sich Jeder sein Stück herauslesen kann; er buhlt mit den höchsten Aufgaben der Dramatik, weil dem sinnlichsten Gelüsten der Menge um so dauernder schmeicheln kann, wer das Scheinbild der heiligsten Ideale daneben stellt. Meyerbeer besitzt alle Kunst, alles Talent zur großen Oper; es fehlt ihm nur eine Kleinigkeit: ein waches und reines künstlerisches Gewissen. Er kann nicht arbeiten um Gottes willen, wie alle wahrhaft großen Künstler gethan.

Schon die Stoffe der neuern Opern Meyerbeer's bestätigen meinen Satz; die Fabel bietet die höchsten Probleme, aus welchen aber der Textdichter neben einzelnen wahrhaft ergreifenden Zügen dann doch wieder das verwirrteste Gaukelspiel zusammen-

flicht. Alle dramatischen Lieblingsthemen der Romantiker sind in „Robert dem Teufel“ noch einmal zu einem großen Gesammtbild verbunden, etwas Faust, etwas Don Juan, etwas Freischütz, etwas Zampa; Menschen und Dämonen ringen um den Sieg, und ein Mann wie Scribe hat sie in Ordnung und Effekt gestellt und Delavigne einigen Geist dazu gegeben — so viel eben nöthig war. Die „Hugenotten“ führen uns mitten in die kirchlichen, der „Prophet“ in die social-mystischen Kämpfe des sechzehnten Jahrhunderts. Beide Stoffe sind an sich groß und neu und höchst musikgerecht; sie konnten einer romantisch-historischen Oper den Weg vordeuten. Seit dem Don Juan lagen keinem deutschen Opernmeister so gewaltige, dankbare Stoffe vor. Aber zu welchem Knäuel und Greuel des Widersinnes sind sie abermals vom Textdichter verarbeitet! Dennoch wirkten sie; nicht das Gedicht, sondern der Stoff des Gedichtes hat bei Meyerbeer's drei Hauptopern gewiß großen Theil an ihrer andauernden Zugkraft. Im Extrem bekräftigten sie den von den Franzosen gewonnenen Kunstgriff, durch die Reize des Stoffes den mangelnden Reiz italienischer Formen entbehrlich

zu machen. Sie waren Tendenzopern, welche tief in die bewegte Stimmung der Zeit griffen und doch zugleich Prunkopern, die man arglos bei jedem Hoffeste aufführte.

Nach dem „Robert" behaupteten Meyerbeer's Lobredner, er habe nunmehr die drei großen nationalen Opernstyle zur Hegel'schen höheren Einheit verbunden, er habe das Mysterium der unbegreiflichen musikalischen Trinität von Deutschland, Frankreich und Italien in Noten auch den dicksten Ohren begreiflich gemacht. Die Franzosen sahen jenes Werk eine Weile als eine Art französischer Nationaloper an, so heimisch klagen ihnen ihre deklamatorischen und harmonischen Accente und hier und da selbst ein Stücklein ihres Romanzentones entgegen; die Deutschen dagegen spürten wohl, daß nur durch das Raffinement deutscher Bildung die neuromantische Weise Auber's und Rossini's von Meyerbeer noch hatte überboten werden können, und die Italiener wußten recht gut, daß der jetzt deutsch-französische Meister niemals so üppigen, die Menge packenden Sinnenreiz neben seine mühsamen contrapunktischen Anläufe würde gestellt haben, wenn er nicht

fast ein Jahrzehnt ein halber Italiener gewesen wäre. Allein aus dreifach zusammengeschweißter Manier wird niemals ein einheitlicher Styl.

Solche Einheit wollte aber auch Meyerbeer gar nicht; sie konnte nur langweilen in einer Zeit, wo man kaum eine halbe Stunde Geduld fand, um eine ganze Symphonie in Einem Zuge zu hören. Sein größter Effekt lag ja in den schroffsten Gegensätzen, und der Freibrief der Neuromantik gab ihm volles Recht dazu. Kirchenmusik neben einer Galoppade für den Kunstreitercircus, eine schlichte Romanze neben schauervollen Melodramenaccorden, Grabmusik neben einem Ballet — solche Dinge konnten allenfalls noch reizen, nachdem man das herkömmliche Gebet neben dem Trinklied sattsam gehört hatte. Es ist zwar sehr verlockend, diese abenteuerlichen Kunststücke, die oft wie bewußte Ironie auf die ganze romantische Schule sich ausnehmen, mit ironischer Feder zu zeichnen, doch würde es nur in stärkeren Strichen eine Wiederholung dessen seyn, was ich bereits bei Auber den Lesern dargelegt. Ich beschränke daher diese Charakteristik hier auf Einen Punkt, welcher die

feinste Meisterschaft Meyerbeer's in sich schließt, auf seine Instrumentation.

Daß er, der Alles zur Spitze trieb, auch am fettesten und vollsten instrumentirte, versteht sich von selber. Rossini hatte zu den Posaunen Gluck's und Mozart's noch die große Trommel und Becken, die Janitscharenmusik gefügt; nun blieb für Meyerbeer nichts neues übrig. Aber die Janitscharenmusik selber war doch wieder steigerungsfähig, und so brachte er den Bombardon und die Ophicleide, jene Rieseninstrumente mit dem dicken, runden Vollton und dennoch geläufiger chromatischer Scala. In überraschenden Instrumentalverbindungen neuesten und bestrickenden Klanges ist er in der That ein bewundernswerthes Talent. Hier hat das Berechnen, Aussinnen, Erproben und Feilen sein Recht, hier konnte er seine Klugheit, seine Schule und Erfahrung walten lassen. Oft gelingt ihm eine sehr charaktervolle Tonmalerei des Orchesters, mitunter wird sie freilich, zumal in den neusten Opern, verzwickt und spielend, aber anziehend für den Musiker bleibt die Orchesterpartitur immer und lehrreich im Guten und Bösen. Der kluge Mann zeigt sich

dabei wiederum in der Sparsamkeit. Meyerbeer tödtet nicht, gleich Spohr und den Nachfolgern Weber's, einen Instrumentaleffekt durch den andern, er donnert und schmettert nicht in Einem Stück durch fünf Akte; er ist vielmehr bald geizig, bald verschwenderisch mit der Instrumentalkraft und prahlt mit Beidem. Eine Arie von der Viole d'amour begleitet, eine Scene blos mit Fagott, lange, dünne Flötensolis, — das ist Schlichtheit, die Jedem imponirt, die Jeder in ihrer Absicht erkennt, die nicht als Armuth angesehen werden kann, Schlichtheit, mit der man prahlt, im Contrast höchst wirksame Schlichtheit. In „Robert dem Teufel“ wird das Testament der Mutter Roberts abgelesen. Wie soll man das Verlesen eines Testaments begleiten? Meyerbeer nimmt eine chromatische Trompete; aber eine Solotrompete im Orchester ist schon dagewesen, auch eine Trompete hinter der Kulisse, auch würden beide zum Ablesen eines Testaments etwas grell klingen. Bei der ersten Vorstellung in Berlin setzte daher Meyerbeer jene Trompete in den Soufleurkasten, den Schalltrichter gegen die Bühne gewendet, und nun war wirklich der unerhörte, geister-

hafte Ton gefunden, wie er sich für das Ablesen eines mütterlichen Testamentes schickt. Wäre es das Testament des Vaters gewesen, so hätte man die Trompete vielleicht vom Schnürboden herunter blasen lassen.

Die Spielereien und Uebertreibungen neben ächten Meisterstücken des Instrumentaleffektes sind übrigens bei Meyerbeer ebensogut deutschen als italienischen und französischen Ursprunges; schon sein Lehrer Vogler liebte es manchmal, an abenteuerlichen Klangverbindungen mehr Scharfsinn als Kunstgefühl zu beweisen und gar viele neuere und neueste deutsche Meister, namentlich der Kapellmeistermusik, gingen weiter auf dieser abschüssigen Bahn.

Die ersten Vorstellungen des „Robert,“ als man das Stück noch unverkürzt gab, währten fünf bis sechs Stunden. Dennoch dauerten die Zuhörer aus bis zur Mitternacht. Man hatte ja nicht blos eine musikalische Encyklopädie durchzuarbeiten, eine Blüthenlese der ganzen romantischen Musikgeschichte, sondern auch ein Panorama alles ersinnlichen Scenenprunkes. Treffend bemerkt Carriere in seiner

„Aesthetik“, daß die Volksstimme schon Gericht gehalten habe über solche das Auge weckende, das Ohr betäubende Prunkopern, indem man nach gangbarem Sprachgebrauch eine Meyerbeer'sche Oper nicht hört sondern sieht.

Die romantische Oper war in ihren äußeren und inneren Maßen auf einen Gipfel geführt, wo nur noch Umkehr, nicht weiteres Aufsteigen möglich blieb. Sie konnte sich auch auf ihrer spitzigen Höhe nicht lange halten. Die großen Werke Meyerbeer's behaupten sich zwar als Kapital-Opern, wie ich sie oben gezeichnet, d. h. mehr wegen der Wucht des materiellen Kapitals, welches die Theaterdirection, als des ideellen, welches der Künstler in sie gesteckt, dauernd auf unsern Repertoiren. Allein als Gattung breiteten sie sich Gottlob nicht sonderlich aus. Der Meister selber, „der nach langen schweren Nöthen uns geboren den Propheten,“ konnte solche Riesenstücke nur sparsam und mühevoll zu Tage fördern. Nachahmer seiner Einzelzüge fanden sich zwar übergenug; um jedoch den ganzen Meyerbeer zu copiren, dazu bedarf es mehr Schule, mehr Talent, mehr Routine, mehr Geld, mehr Glück

und ein weiteres ästhetisches Gewissen als die meisten modernen Tonkünstler besitzen. Der Franzose Halevy steht wohl Meyerbeer noch am nächsten und erläutert ihn wie Marschner unsern Weber.

Halevy hat viel studiert. Er trat mit allem Rüstzeug musikalischen Wissens auf den Kampfplatz, er war seiner Mittel Herr und nicht umsonst bei Cherubini fünf Jahre lang in die contrapunktische Schule gegangen. Was bei Auber plötzliche Eingabe, bei Herold ein dunkler, verzehrender Drang gewesen, das ward bei ihm Wissen, Berechnung, Reflexion. Halevy ist eine Ausnahme in der Geschichte der französischen Oper: er ist niemals leichtsinnig gewesen; hier übertrifft er den besonnenen Boieldieu noch bei weitem, ja er ist fast so vorsichtig wie Meyerbeer. Aus lauter Klugheit schreibt er in stetem Conflikt mit sich selber, und seine Werke sind eben so oft die Verläugnung als der Spiegel seines Innern. Sein Wissen steht über seinem Schaffen, aber er ist klug genug, „der Zeit Rechnung zu tragen" auf Kosten seines bessern Wissens. Er experimentirt und streift dabei manchmal an die deutsche Kapellmeistermusik; allein seine Experimente

zielen nicht auf das höchste Ideal, sondern auf den höchsten Beifall, darum ist er glücklicher als die deutschen Kapellmeister. Einfache Aufgaben glücken ihm so wenig wie Meyerbeer, dagegen ist er Herr, wo Andere zu verzweifeln beginnen. Vielleicht hat er in musikalischem Betracht kein spannenderes Werk geliefert als seinen „Blitz," eine Oper ohne Chor und ohne Handlung, blos von vier Personen gesungen und doch so voll feiner Kunststücke, daß wir den ganzen Abend zuhören mögen. Sie ist Gegenstück und zugleich Seitenstück zu Meyerbeer's Riesenopern; sie fesselt durch die äußerste Künstelei der Einfalt wie jene durch die Künstelei der Ueberladung. Brachte Halevy dieses Kunststück fertig, so konnte ihm in der „Jüdin" auch das entgegengesetzte und doch im Grunde gleichartige gelingen, durch Meyerbeer'sche Ueberfülle der Dramatik eine große Schau- und Prunkoper zu schaffen, die trotz des gräuel- und qualvollen Stoffes als Sonntagsstück fort und fort die Menge ergötzt. Solche Werke sind, gleich „Robert" und dem „Propheten," für den Sittenmaler der Gegenwart fast wichtiger als für den Kunsthistoriker.

Als Meyerbeer's „Robert" kam, erschallten in der Zeitungspresse gewaltige Posaunenstöße, fast schmetternder noch als in des Meisters Orchester. Es ward ja Alles so kunstreich vorbereitet für diese Opern, warum nicht auch das öffentliche Urtheil? Meyerbeer illustrirt in so vielen Stücken die Sittengeschichte unserer Zeit, und wir leben in der Zeit der „Reclame." Was von Anbeginn überlobt wird, das wird auch rasch übertadelt, und so ergibt sich also doch die ausgleichende Gerechtigkeit. Die friedlichen Tage einer blos berichtenden, erläuternden, wohlwollenden Theaterkritik waren mit den Vergißmeinnicht-Almanachen und der belletristischen Zuckerwasser-Journalistik der zwanziger Jahre in's Grab gesunken. Nach der Julirevolution ward die schöngeistige Litteratur der allgemeine Tummelplatz politischer und künstlerischer Principienkämpfe. Principien wurden auch im ästhetischen Feuilleton vorangestellt, und wer auf Principien reitet, der vergaloppirt sich gern, in Lob und Tadel. Der kritische Krieg entbrannte auch über die Oper, und gerade hier am heißesten, denn die Dramatik schließt in der Tonkunst wie überall, die höchsten und letzten

kunstwissenschaftlichen Fragen ein. Die Kritik führte uns zurück zu neuen, gereinigten Grundsätzen, sie erlöste uns aus dem Wirrsal, zu welchem Meyerbeer alle Probleme der musikalischen Romantik zusammengeknäuelt hatte. Wenn seine Lobhudler hierzu den Anstoß gaben, so müssen wir ihnen dankbar seyn. Es folgte seit der Mitte der dreißiger Jahre eine vorwiegend kritische Periode in der Geschichte der Oper. Wo aber die Kritik obenauf ist, da feiert die schaffende Kunst; darum floß denn auch die seit zwanzig Jahren unerschöpfliche Opernfluth zunächst dünner und dünner, die höheren instrumentalen und kirchlichen Kunstformen gewannen in Deutschland neuen Boden, und in der deutschen Oper bereitete sich langsam eine erstarkende Reaktion vor, wie sie in der Richtung Mendelssohn's, Schumann's und Wagner's, bei allem Ueberstürzen der Letztgenannten, mit gerechtem Sinne anerkannt werden muß.

Dies aber ist eine neue, noch unfertige Periode, die zur Zeit wohl der ästhetischen Kritik unabsehbaren Raum bietet, nicht aber dem historischen Charakterzeichner. Darum begränzt derselbe sein

Bild mit dem Abschluß, welchen Meyerbeer vor jetzt schon fünfundzwanzig Jahren gesetzt hat für die in Rossini, Auber und Weber epochemachend vertretene romantische Oper.

Zweites Buch.

Vier Meister des Klaviersatzes.

I.

Muzio Clementi.

Der Wiener Musikhändler Tobias Haslinger, ein begeisterter Verehrer Beethovens, ließ 1821 sämmtliche Werke dieses Meisters, von den ältesten Jugendarbeiten bis zu der damals jüngsten Composition, in 51 Großfoliobänden auf etwa 4000 Notenbogen abschreiben. Ein ausgezeichneter Copist schrieb volle vier Jahre daran. Dieser mittelalterliche, von Beethoven selbst als ächt beglaubigte Codex einer Gesammtausgabe erregte damals das Staunen der Kunstfreunde und den frommen Wunsch, es möge auch von Haydn's und Mozart's Werken ein solcher Codex angelegt werden.

Mit der Thatsache, daß zur selben Zeit noch eine kostbare Handschrift der Werke eines großen Tondichters verfaßt werden kann, wo wir die Werke

unserer großen Dichter längst in den billigsten Gesammtdrucken besitzen, ist die unendliche Kluft zwischen unserer musikalischen und poetischen Bildung bezeichnet.

Für das wichtigste musikalische Ereigniß der letzten Jahre halte ich darum die jetzt immer häufigeren, wohlgelungenen Versuche, die Classiker der Tondichtung in umfassenderen Ausgaben der ganzen gebildeten Welt vorzulegen. Man schlug dabei zwiefachen Weg ein. Händel und Bach sollen in wirklichen Gesammtausgaben erscheinen, die freilich zunächst noch kostbare Bibliothekwerke seyn, aber doch hoffentlich nicht wieder halbwegs stecken bleiben werden wie frühere Versuche. Von andern Meistern erscheinen dagegen fortwährend billige Theilausgaben, Sammlungen, die wenigstens gewisse Gruppen ihrer Werke größeren Kreisen zum Studium und Genusse bieten.

Ich denke dabei namentlich an die kleinen handlichen Partiturenbücher der Quartette und Symphonien Haydn's, Mozart's und Beethoven's, an die eben so feine als reine Ausgabe der Haydnschen Klaviertrios durch Breitkopf und Härtel, vor

allem aber an die wahrhaft massenhaften Wiederabdrucke sämmtlicher Klaviersonaten der erstgenannten drei großen Meister. Dazu versichern die Musikverleger, daß jene alten Herren weit besser gehen als die meisten jüngern, ja daß der moderne Verlag oft kaum sein Leben würde fristen können, wenn der alte nicht Verlust und Ausfall deckte. Wunderlich genug macht sich neben dieser Thatsache freilich die Geringschätzung, mit welcher eine Gruppe radikaler Musiker auf jene alten Wohlthäter blickt, von deren überschüssigen Erträgnissen die Kosten zu ihren eigenen neuesten Experimenten bestritten werden. Nach dem katholischen Dogma ist es der überschüssige Gnadenschatz der Heiligen, welcher Mittel spendet zur Vergebung unserer Sünden; bei diesen Musikern aber spendet der überschüssige Gnadenschatz der musikalischen Heiligen umgekehrt vielmehr die Mittel, daß sie ihre Sünden begehen können.

Ich will hier das Bild eines Meisters zeichnen, der eben auch wieder durch zwei populäre Gesammtausgaben seiner Klaviersonaten neu in Aller Hände gekommen ist, so daß man gar leicht das Original, wie es leibhaftig in seinen Werken sich spiegelt,

den Zügen meiner Feder wird vergleichen können: Muzio Clementi. Er zählt nicht zu den Genien ersten Ranges, aber er trachtete diesen würdig nach, und seine 69 Sonaten sind eine kleine, reiche Welt für sich, ein Buch voll classischen Geistes und in classischer Form, in einer großen Epoche unserer Kunst entstanden, glatt, fein, geistreich, vornehm geschrieben, nicht so gewaltig wie Beethoven's Sonatenbuch, nicht so erquickend wie Haydn's, nicht so erwärmend wie Mozart's, aber doch so anregend, belehrend und erfreuend wie irgend eines jener Drei.

Ich bezeichne Clementi kurzweg als den „Meister der Sonate;“ nicht darum weil er die unbedingt besten, wohl aber die sonatenhaftesten Sonaten geschrieben hat, weil sein ganzer Künstlerberuf gesammelt und beschlossen war in der Sonate, und weil er allein die moderne Sonate in allen ihren drei Hauptperioden voll und ganz mit erlebte und mit durchbildete. Mit Recht nennt man Haydn, Mozart, Beethoven und Clementi in Einem Athem als die vier Hauptträger der klassischen Klaviersonate. Die drei Erstgenannten aber waren viel zu universell,

als daß ihre Meisterschaft in der Sonate schlechtweg zur Signatur ihres ganzen Künstlerthumes würde. Dies ist nur bei Clementi der Fall: er steht und fällt mit der Sonate; sie zeichnet mit Einem Worte seine Größe wie seine Schranke. Clementi's Sonaten allein gewannen dauernden Ruhm; was er sonst geschrieben, verfiel der Zeit. Und zwar gehört nur die reine zweihändige Sonate unserm Meister ganz eigen. Seine vierhändigen Sonaten sind viel leerer, selbst formell dürftiger; für zwei Hände gibt er viel, für vier wenig, gleichwie Haydn kein rechtes Quintett setzen konnte, weil er nun einmal an vier Stimmen vollauf genug hatte. Schon in der Blüthezeit seines Ruhmes bestritten es die Zeitgenossen unserem Clementi, daß er eine vollendete „Sonate mit Accompagnement,“ wie man damals Klaviertrios und Quartette nannte, zu schreiben vermöge. Dagegen blieb seine hohe Meisterschaft in der zweihändigen Sonate durch alle Wechsel des Geschmackes unbestritten. Diese Form war ihm gleichsam in die Seele gewachsen; er dachte musikalisch von vorn herein in Sonatenform; ein Capriccio wird ihm unter der Hand zur Sonate,

ein Tongemälde zur Sonate, wie seinem Gegenfüßler Weber umgekehrt jede Sonate beim besten Willen unter den Händen in ein freieres Phantasiestück zerrinnt.

Drei Dinge sind es, die mich bei Clementi mit Verwunderung erfüllen: er war ein berühmter Musiker und doch ist sein Lebensbild nirgends mit Sagen und Anekdoten durchflochten; er erlebte fast die ganze neuere Musikgeschichte, und blieb doch stets sich selber gleich; endlich aber, und dies ist das wunderbarste, er war Lehrer und Theoretiker und obendrein ein Virtuose und doch zugleich ein wirklicher Tondichter. Den Schlüssel aber zu allen diesen Wundern finde ich wiederum nur in seinem Charakter als des „Meisters der Sonate."

Betrachten wir zunächst Clementi's Porträt. Es zeigt ein glattes, feines, geistreiches Gesicht, nicht auffallend charakteristisch, aber schön; man sieht, dieser Mann hat ein ruhiges, befriedetes Leben geführt, so klar und harmonisch dahinfließend wie seine Sonaten. Mund und Augenbrauen deuten den Italiener an — für Den nämlich, der vorher gewußt hat, daß das Original des Porträts ein

Italiener war; für die Uebrigen ist es ein Kopf aus der gebildeten europäischen Welt. Der Mann sieht heiter drein, als sey er zufrieden mit sich und dieser Welt, aber zufrieden nicht wie ein beschränkter, sondern wie ein geistvoller Mann, der zudem eben die Lippen zu bewegen scheint, als wolle er uns etwas verbindliches sagen. Es gibt wenig solche Köpfe unter den großen Musikern; sie haben fast alle ein schrofferes Profil, und namentlich fehlt Clementi die musikalische große Nase, wie sie sein Zeitgenosse und Landsmann Righini in so hohem Grade besessen, daß er seiner Nase nach der größte aller Musiker hätte seyn müssen. Dagegen erinnert Clementi's feines und regelmäßiges Gesicht an einen andern mitlebenden Landsmann, an Cherubini. Und die künstlerische Verwandtschaft beider Meister ist in der That nicht minder deutlich als die physiognomische.

Das äußere Leben unsers Meisters, dem die Sonate schon aus dem Gesicht sieht, ist merkwürdig durch seine Gleichförmigkeit. Von gewaltigen Schicksalen, von Kämpfen und Katastrophen, die erschütternd auf die künstlerische Wandlung des Mannes

eingewirkt hätten, findet sich keine Spur. Um sein Leben doch mit Einem kecken Zug zu schmücken, hat man dem Sonatenmeister eine Entführungsgeschichte angedichtet; sie soll aber erlogen seyn. Desto gewisser ist, daß Clementi ein sehr ordentliches, behagliches Leben führte, daß er in der Zeit jugendlicher Vollkraft des Schaffens, wo andere geniale Leute ihre Gesundheit ruiniren, vielmehr auf die Erhaltung der seinigen eifrig bedacht war, daß er alt und reich wurde und frisch blieb bis in die spätesten Jahre. Für Gelderwerb scheint er fast mehr Organ besessen zu haben, als sich eigentlich für einen großen Künstler schickt. Doch vergaß er über dem Kaufmann den Künstler niemals, ob er ihn gleich manchmal verbarg. Eine Weile gab er sich den Schein, als sinne er blos noch über die mechanische Verbesserung des Pianofortes und treibe daneben astronomische Studien. Allein das Sonatenschreiben konnte er doch nicht lassen; er setzte gerade damals ganz im Stillen eine Sonate um die andere.

Clementi durchlebte eine Zeit — von der Mitte des achtzehnten bis ins zweite Viertheil des neun=

zehnten Jahrhunderts — die sich an welterschütternden Thatsachen mit jedem andern Abschnitt der Geschichte messen kann; er sah die größten Revolutionen in Staat und Gesellschaft, in der ganzen Gesittung des Geschlechts, ja er weilte wechselnd in den örtlichen Mittelpunkten der Weltereignisse, in London, Paris, Berlin, Wien und St. Petersburg — seine Musik aber zeigt kaum eine Spur aller jener ungeheuern Umwälzungen. Ich müßte seinen Werken Gewalt anthun, wollte ich im Einzelnen jenen Zusammenhang mit den wechselnden Culturströmungen der Zeit nachweisen, wie er sich bei verschiedenen meiner frühern musikalischen Charakterköpfe ganz von selbst ergab.

In den Hauptzügen ist Clementi freilich ein Kind seiner Zeit wie jeder Künstler, aber er beharrt wunderbar stätig bei den einmal erfaßten Zielen und Mitteln seiner Kunst, er ist und bleibt der ächte Sonatenschreiber, dem die Reinheit dieser Kunstform und die Schönheit der absoluten Musik als erste und letzte Aufgabe feststeht trotz dem alten Regiment und der Revolution, trotz Bonaparte und den Befreiungskriegen. Er bleibt in diesem Betracht

ein so folgerechter Charakter, daß ihm nur sehr Wenige in der ganzen neueren Kunstgeschichte verglichen werden können. Aber auch nur dem Meister der Sonate war es möglich, sich so ganz in die absolute Musik einzuspinnen und in solchen rein um ihrer selbst willen in die Welt gesetzten Allegros und Adagios die ganze Welt zu vergessen.

Nur von den Wandlungen der musikalischen Schulen im engsten Sinn konnte er während einer fast fünfzigjährigen Wirksamkeit natürlich nicht ganz unberührt bleiben. Aber selbst hier erscheint der innerliche Abstand seiner frühern und späteren Werke äußerst gering, wenn man erwägt, welche musikalische Revolutionen dieser Mann miterlebt hat. Als Clementi geboren ward (1752), lebte Händel noch, und als er starb (1832), ruhten Beethoven und K. M. von Weber bereits seit mehreren Jahren im Grab. Als Clementi öffentlich aufzutreten begann, war Mozart noch ein vierzehnjähriger Knabe, Haydn nur erst in engeren örtlichen Kreisen bekannt; und bei Clementi's Tod erschien eben das erste Heft von Mendelssohn's „Lieder ohne Worte," und die Ouverture zum Sommernachts-

traum war bereits seit einem halben Jahrzehnt Gemeingut der musikalischen Welt.

Dieser Umstand, daß Clementi fast die ganze neuere Geschichte der Musik miterlebt hat, ist nun freilich in seiner Technik deutlich wahrzunehmen. So treu die Natur des Künstlers sich selber bleibt, und so gleichheitlich das Ideal einer in sich beschlossenen absolut musikalischen Schönheit, so theilen sich seine Sonaten doch nach ihrer Form chronologisch in drei Gruppen.

Anfangs baute Clementi dieselben noch nach dem beschränkten altitalienischen Grundriß, der es mehr auf den Parallelismus oder Gegensatz einfacher Melodien als auf deren thematische Verarbeitung absieht — eine Sonatenform die wir auch in den frühesten Werken Haydn's noch finden, bei Mozart kaum mehr, bei Beethoven gar nicht.

Seine Lehrer in der römischen Heimath entstammten noch der guten altitalienischen Schule und seine frühesten Vorbilder waren Corelli, A. Scarlatti, Händel und der Klavierspieler Paradies. In dem Maße, als sich ihm sodann auf seinen Reisen die Welt erweiterte und große Meister ihn persönlich

berührten, wuchs auch sein Styl. In London kam der junge Clementi mit Johann Christoph Bach, dem damals in den Salons so viel gefeierten „galanten Bach“ zusammen, von dem er jedoch zum Glück nichts sonderliches angenommen hat. Wer Händel und Scarlatti fest in sich aufgenommen, den konnte freilich der Londoner Bach nicht wohl mehr bestricken.

Entscheidend war dagegen für unsern Meister der ideelle und persönliche Einfluß Mozart's und Haydn's. Schon das Studium der Sonaten Philipp Emanuel Bach's hatte den jungen Italiener zur reicheren, ebenmäßig durchgebildeten Form der deutschen Sonate hinübergezogen; in Wien vollendete sich dieser Umschwung. Das mögen die Sonaten op. 7 bis 11 bezeugen, welche er 1781 in der damaligen Musikhauptstadt Deutschlands schrieb. Nun folgen rasch die klarsten, frischesten, klassisch abgerundeten Werke Clementi's, welche damals so großen Erfolg gewannen, daß man in London sogar öffentliche Vorlesungen über einzelne derselben hielt. Von da an blieb dann den Engländern jener fast übergroße Respekt vor Clementi, den sie so oft

in dilettantischer Ueberschwänglichkeit als den Schöpfer der Sonate, ja wohl gar als den größten aller Sonatenmeister gepriesen haben. Der fleißigen Aufzeichnung englischer Schriftsteller haben wir es auch zu danken, daß wir über die unbedeutendsten Umstände aus Clementi's Leben so viel mehr wissen, als über viel folgenreichere Schicksale gar manches größeren alten Musikers.

Obgleich nun aber der Gipfelpunkt seiner Kunst in dieser klassischen Periode liegt, so folgte Clementi doch im späteren Alter dem Wechsel des Geschmacks und trat — mit Einem Fuße wenigstens — zur romantischen Schule über. Allein die ächten Romantiker dankten es ihm nicht: er hatte eben vordem zu gute klassische Sonaten geschrieben, die nicht mehr wegzutilgen waren. Die stärker aufgetragenen, sentimentaleren Modulationen, der größer ausgreifende Bau des Gesanges in Clementi's letzten und breitesten Arbeiten erinnert an Beethoven, manchmal auch schon an Spohr und Weber; ja die knappe, strenge Sonatenform wird selbst dem „Meister der Sonate" in seinen alten Tagen etwas zu eng. In seiner H-moll-Sonate (op. 40) macht er ähnliche

Versuche sie zu zerbrechen wie Beethoven, da er aus der klassischen Epoche in die romantische überging, und in der A-dur-Sonate (op. 50, I) gibt er als zweiten Satz ein aus zwei sehr fremdartigen Adagio- und Andantesätzen zusammengefügtes Tonstück, welches in seiner düsteren, mystischen Contrapunktirung auffallend an die letzten Werke Beethovens, nicht minder an Sebastian Bach gemahnt. Eine Neigung die fernsten melodischen und harmonischen Verbindungen geflissentlich und wie zu einem absichtlichen Wagniß nach Bach's Vorbild hervorzusuchen, spricht aus Clementi's großer F-moll-Sonate, und erinnert abermals an die gleiche Neigung in der letzten Periode Beethoven's. Ja um alle Seiten der romantischen Schule leise vorzudeuten, hat sich Clementi sogar verleiten lassen eine Didone abbandonata als Sonate zu componiren, eine „Scena tragica", ausgeführt von dem Personal der zehn Finger auf der Bühne der Klaviertasten. Als das Werk erschien, glaubte Friedrich Rochlitz in einer begeisterten Würdigung die ganze Verkettung der Leidenschaft, wie sie sich Clementi gedacht haben müsse, aus den Noten dergestalt heraus-

lesen zu können, daß er die Disposition eines Monodramas Dido nach der Sonate aufs Papier brachte. Die Introduktion des Clementi'schen Werkes ist ein Largo patetico, der erste Satz ein Allegro con espressione, diliberando e meditando, das Adagio dolente, und das Finale agitato e con disperazione; schneidet man aber den Zopf aller dieser Ueberschriften ab, so bleibt von eigentlicher Programmmusik gar nichts übrig, sondern vielmehr eine in meisterhafter Architektonik aufgebaute, von königlicher Leidenschaft erfüllte, in fast überreicher Kunst einher wogende Sonate, die in allen Sätzen viel zu gut ist für so geschmacklose Titel. Die feste Form der Sonate rettete der Meister.

Von allen bekannten Tonsetzern ist Clementi der einzige der jenen dreifachen Stufengang der modernen Sonate miterlebt und — wenn auch nur andeutend — dargestellt hat; die Werke des Jünglings zeigen die Morgenröthe, des Greises die Abendröthe dieser Kunstform. Soll man ihn nicht auch aus diesem Grunde den Meister der Sonate nennen?

Nach Namen und Abstammung gehört Clementi Italien an; als kunstgeschichtliche Persönlichkeit ist er

ein Deutscher; sein Leben verbrachte er wechselnd in fast allen Hauptländern Europa's. In dem halben Jahrhundert seiner schöpferischen Kraft war ohnedies das Weltbürgerthum obenauf, und von einem Componisten verlangte man zu allerletzt ein ausgeprägtes künstlerisches Volksthum. Als Clementi auftrat, war die Blüthe der italienischen Kammermusik bereits welk geworden, ohne ein Samenkorn für künftige Entwicklungen zu hinterlassen, und nur in der alle Talente fesselnden Oper bekundete sich noch, was das musikalische Italien an ächt nationaler Schöpfungskraft aufzuweisen hatte. Selbst Boccherini, eine viel einseitiger italienische Natur als Clementi, konnte sich des deutschen Einflusses in seinen Quartetten nicht ganz erwehren, und doch vermochte schon damals seine bloß getheilte und verstohlene Hingabe an den Fortschritt diesseit der Alpen ihn nicht mehr vor jener Erstarrung und Verzopfung zu retten, in welcher seine Kammermusik als die letzte ächt italienische abstirbt. Wer in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts „der Meister der Sonate" werden wollte, der mußte deutsche Sonaten schreiben, gleichwie umgekehrt in der ersten Hälfte der deutsche

Operncomponist ein halber Italiener werden mußte, damit ihm die Steifheit des „galanten" deutschen Vocalsatzes aus den Gliedern komme. Vielleicht hat niemand ein größeres Zeugniß für die unwiderstehliche Macht der deutschen Musik unserer klassischen Periode abgelegt als die beiden Italiener Clementi und Cherubini: beide sahen sich gezwungen deutsch zu schreiben, wenn sie in den höhern Kunstformen klassisch schreiben wollten. Es ist darum ein bedeutsames Wahrzeichen, daß Clementi das reichste und tiefste Werk seiner letzten Periode, die drei großen Sonaten op. 50, in denen er sich auch stylistisch ganz auffallend zu Cherubini hinneigt, eben diesem Meister gewidmet hat.

Nur leise Züge lassen bei Clementi den Italiener errathen. Er liebt ein glänzendes, feuriges Allegro und ein pathetisches, hoch einherschreitendes Adagio; selten nur wählt er dagegen ein sinniges, deutsch gemüthliches Andante. Als ein besonderer Liebhaber dieses Andante habe ich ihm nachgerechnet und gefunden, daß er unter 75 Sonaten nur neun Andantesätze gegeben hat. Dies kann man nur einem Italiener verzeihen.

Daß in Clementi's Melodien häufig der süße Zauber italienischen Gesangs leise nachtönt, ist weniger ein Zeichen seiner Persönlichkeit als seiner Epoche; denn erquickt uns nicht auch bei Mozart's deutschen Weisen derselbe warme Hauch Italiens? Dagegen ist Clementi in seinen Harmonien, in der Contrapunktirung, in dem Bau seiner Sonaten und in seinem ganzen Kunstziel entschieden deutsch. Nur im Beginn und am Schluß seiner Productivität bricht in den Melodien zuweilen eine ausgesprochene einseitig italienische Manier hervor. Einzelne Sätze der frühern kleinen Sonaten deuten zurück auf die Melodienbildung Scarlatti's und Hasse's; viele melodische Themen seiner letzten größern Werke sind das überraschendste Vorstudium zu den glänzenden Weisen Rossini's.

Erinnert dies nicht daran daß oft im Greisenalter, ja erst im Tod unser Antlitz eine seltsame Aehnlichkeit mit dem Ausdruck der frühesten Jugend gewinnt, und daß das allgemeine Familien- und Stammesgepräge bei den Köpfen der Kinder und der Alten unverkennbar hervorbricht, während es in mittleren Lebensjahren durch jene individuellen,

erlebten und erarbeiteten Züge verdrängt war, die den Mann als den Schmied seines Schicksals zeichnen?

Clementi kann zwiefach ein Vorurtheil wider sein Künstlerthum erwecken: erstlich weil er ein Schulmeister, und zweitens weil er ein Virtuose war.

Ich meine ein Schulmeister nicht insofern als er sich Schüler heranzog, was fast jeder bedeutende Componist gethan, sondern indem er zugleich epochemachend auftrat für die schulmäßige Begründung einer neuen Klaviertechnik, zahlreiche Uebungsstücke eigens für die Schule schrieb, und in seinem „Gradus ad Parnassum" geradezu ein Lehrbuch des Klavierspiels aufstellte. Bei einem solchen Lehrtalent argwohnt man dann wohl, daß auch dessen Kunstwerke nur eine Art Gradus ad Parnassum seyen, während wir doch vom Künstler vielmehr unmittelbar auf den Parnaß versetzt seyn wollen. Dazu kommt daß Clementi seinen europäischen Ruhm vielfach dem Schulgebrauch seiner Sonaten zu danken hat, obgleich eigentlich nur eine kleine Anzahl derselben bestimmt für diesen Zweck geschrieben und also vom Meister selbst außerhalb der eigentlichen Kunstsphäre gestellt ist. Wie es uns schwer wird

Schiller's Gedichte, die wir schon in der Schule auswendig gelernt, später wieder unbefangen als Kunstwerke zu genießen, so ergeht es uns auch mit Clementi's (und Mozart's) Klaviersonaten. Weil wir an ihnen zunächst das Handwerk des Klavierspiels erlernten, so lugt uns für's ganze Leben dieses Handwerk aus jedem Takte hervor; sie wurden uns abgedroschen, bevor wir ihre Originalität nur fassen konnten, und der frische Eindruck ihres vollen Kunstgehaltes bleibt uns für immer verloren. Dawider hilft nur ein gründliches historisches und ästhetisches Studium des Gesammtautors; indem wir uns des ganzen Künstlers erfreuen, werden wir dann auch des Einzelnen wieder froh, dessen Genuß uns die Schule verdorben hatte.

Uebrigens ist gerade Clementi's Hauptschulwerk, der Gradus ad Parnassum, ein glänzendes Zeugniß, wie tief sich in unserem Meister der Künstler mit dem Lehrer verband, denn aus gar manchem Schulstück ist hier ein ächtes Kunstwerk geworden.

Ein Künstler zudem, der trotz allem Wechsel des Geschmackes durch mehrere Menschenalter Schulautor bleibt, muß eben darum mehr als ein bloßer

Schulautor seyn; er mag sich trösten mit Homer und Sophokles; denn die ewigen Schulautoren durch Jahrtausende sind zugleich die reinsten Klassiker gewesen.

Allein zugegeben, daß Clementi's Sonaten in der That ächte Kunstwerke sind, die man nur um ihrer äußern Vorzüge willen in der Schulstube eingebürgert hat, — ist denn in dem großen Lehrer des Klavierspiels nicht doch inwendig der Schulmeister so mächtig gewesen, daß er wider Willen gelehrt und lehrhaft, d. h. unkünstlerisch setzen mußte? Nicht umsonst verspüren Belletristen und Gelehrte wie aus Instinkt eine Naturfeindschaft gegen einander. Wer einmal ein Lehrbuch geschrieben, der ist zum künstlerisch gestaltenden Schriftsteller verdorben, wie viel mehr ein Musiker, der Schulbücher und Compendien schreibt, zum Tondichter! Nun räume ich gerne ein, daß ein Clementi durch den Schulmeister sich für's Opernschreiben hätte verderben können, aber gewiß nicht für die Sonate. Denn diese heischt die wohl aufgebaute, volle dialectische Entwicklung des musikalischen Gedankens, Ueberblick und scharfes Augenmaß bei der Anlage, Ruhe und

Plastik des Styls, Studium in der Durchführung. Ihre Idee beruht darin, eine Stimmung im bildsamsten Thema auszusprechen, dieses aber durch alle Wechsel und Kämpfe des melodischen und harmonischen Gegensatzes und der Parallele siegreich hindurchzuführen, daß uns sein Grundgedanke zuletzt als nach allen Seiten bewährt und entwickelt, als musikalisch bewiesen feststeht. Kraft dieser Dialektik der thematischen Durchführung ist die Sonatenform, trotz allem Reichthum und aller Freiheit, welche sie vor dem rein contrapunktischen Satze voraus hat, die zumeist philosophische Form: der Sieg der musikalischen Logik wird in ihr zum freien Spiel und zum Genuß. Darum ist sie aber auch unklaren Köpfen und allen Jenen, die bloß träumen und gaukeln wollen, so verdrießlich; den denkenden Kunstfreund aber erquickt sie. Man begreift nun auch, wie die Sonate den Schulmeister keineswegs ganz ausschließt; ja sie fordert ihn; nur soll man ihn nicht als solchen merken, der Schulmeister soll ein Künstler seyn.

Clementi aber war viel zu sehr ein von dem glücklichen Schönheitssinne seiner Heimath getragener

Italiener, als daß er jemals mit todter Gelahrtheit hätte prunken können. Die geistvolle, durchdachte Grazie war sein köstlichster Besitz. Er barg den Schulmeister zwar in sich, aber in der Anmuth seines Gesanges überwand er ihn. Bei fortgesetztem Studium entdeckt man hundert verhüllte contrapunktische Feinheiten in seinen Werken, und freut sich, wie liebenswürdig der Mann seine eigene Weisheit zu verbergen wußte. Darum gewinnen diese Sonaten und erscheinen inhaltreicher und lieblicher bei andauernder Bekanntschaft. Clementi hat unendlich mehr an seinen Sonaten gefeilt, ausgeziert und zugespitzt als Haydn; er erregte seiner Zeit Aufsehen durch die Sorgfalt, womit er jede kleine Schattirung des Vortrags unter seinen Noten bezeichnete, während Haydn oft kaum ein Forte oder Piano schrieb; Clementi bedurfte in der That dieser Feinheiten, Haydn nicht. Clementi wirkt überhaupt nur allmählich; man muß ihn mit feinen Fingern angreifen, mit feinem Ohre hören; er gibt keine überwältigende Schöpfung. Dennoch ist er kein Mann der „zierlichen" Manier, und als sein Eigenstes galten stets seine hochpathetischen, feurigen und

doch so fleißig ausgefeilten Adagios. In alle dem unterscheiden sich dann seine Sonaten ganz bestimmt von den Haydn'schen und Mozart'schen, welche durch die unmittelbare Naturfrische der Empfindung sofort zünden, und von den Beethoven'schen, bei denen uns die Macht der aus jeder Note sprühenden gewaltigen Persönlichkeit gefangen nimmt, noch ehe wir Besinnung gewinnen, das Einzelne zu zergliedern und auszukosten. Hiermit ist zugleich der Abstand zwischen diesen drei Heroen und Clementi ausgesprochen: es ist der Abstand zwischen Genie und Talent.

Clementi's kunstgeschichtliche Größe wurzelt übrigens anerkanntermaßen gerade darin, daß er im Verein mit jenen großen Meistern die Sonate frei machen half von der engen Scholastik der Bach'schen und altitalienischen Schule und mitstritt für das Recht der klassischen Sonate: die ganze Fülle der harmonischen, rhythmischen und melodischen Kunstmittel zur wärmsten und heitersten Belebung der Dialektik des Sonatensatzes zu benützen. Dies hätte ein reiner Schulmeister niemals gethan; ein solcher tritt überhaupt nicht als schöpferischer Reformator

auf, sondern ist allezeit stabil und reactionär, höchstens ein kritischer Reiniger.

Ein weit bedenklicheres Vorurtheil als des Schulmeisters konnte Clementi dadurch gegen seine Sonaten erwecken, daß er Virtuose von Profession war, und daß seine äußere Geltung als Tonsetzer aus dem Ruhm des Virtuosen hervorgewachsen ist. In unserer Zeit geht bekanntlich leichter ein Kamel durch ein Nadelöhr, als daß Jemand der mit der Virtuosität anfängt, nachträglich jemals ein ächter schöpferischer Tondichter würde. Es ist der Fluch des modernen Virtuosen, daß er nicht in die Schranke und Vertiefung, sondern in das Uebermaß und Außenwerk der Form den Schwerpunkt seiner Leistungen legen muß, und diesen Fluch, der zugleich das ganze Kunstideal verzerrt, wird Keiner wieder los. Auch in der ältern Musikgeschichte sind die bedeutendern Meister leicht an den Fingern herzuzählen, die als Virtuosen von Profession begonnen haben.

Clementi war wirklich ein solcher Virtuose; seine vielen Kunstreisen zielten vorwiegend auf die Entfaltung seiner Virtuosität; weit früher war sein Ruf als Virtuose denn als Componist begründet,

und lange suchte man die Spitze seines historischen Wirkens darin, daß er eine neue Epoche des Klavierspiels begründet habe. Auch seine berühmten Schüler waren fast alle vielmehr Schüler des Virtuosen als des Componisten Clementi. Sein Schüler Klengel hing ihm, dem Virtuosen, so aufopfernd ergeben an, daß er eine zeitlang auf die Reisen mitging, um die Sonaten ganz im Sinn des Meisters unter dessen Augen und für denselben vorzutragen, wobei er sich so tief in dessen Geist und Handgriffe einlebte, daß Clementi zuletzt behauptete: Klengel spiele manchmal den Clementi besser als er selber. Aehnlich war die Schülerschaft des Virtuosen John Field zugleich ein persönlicher Freundschaftsbund. Solche Freunde und Jünger hatte aber der Tonsetzer Clementi nicht. Kurz, unser Meister theilte sich so gründlich wie nur Einer in die widerstrebende Doppelnatur eines Virtuosen und Componisten. Er lief sogar anfangs ernstliche Gefahr den in ihm schlummernden Tondichter durch den Virtuosen zu verderben. Mozart's harter Ausspruch bei seinem Wettkampf mit Clementi (1781), daß sein Gegner „ein bloßer Mechanikus" sey, war ein berechtigter; er

traf mahnend den Virtuosen Clementi, nicht den Componisten.

Dieser ward gerettet und behütet vor dem Fluch des Virtuosen — durch die Sonate. Er ward der Meister der Sonate, aber auch nur durch den Segen der Sonate konnte er überhaupt ein großer schöpferischer Meister werden. Die überlieferte strenge Architektonik dieser Kunstform zügelte ihn. Hätte er überwiegend freie Virtuosenstücke, Phantasien und Tongemälde gesetzt, er wäre im Fett seiner Virtuosität erstickt wie andere. Die keusche Form der ältern Sonate aber zwang ihn, seine Lust am Formenspiel vielmehr zu vertiefen als zu veräußerlichen, und so wurden diese Sonaten zwar figurengeschmückter und contrapunktisch kunstreicher als die Haydn'schen und Mozart'schen, aber sie blieben doch ächte Sonaten eines geistvollen, nicht eines ausschweifenden Virtuosen, der uns wohl manchmal gern eine feine Andeutung gibt wie keck er mit den Formen umzuspringen wisse, aber niemals das bloße Auskramen technischer Fertigkeit zum Zweck einer einzigen Sonate gemacht hat.

So konnte es geschehen in der klassischen Zeit,

wo das Vorbild unsterblicher Meister seine Weihe ausgoß auch über die Talente zweiten Rangs, ja selbst über die göttlichen Philister und über die bloßen Nachahmer und Handlanger. Ich glaube, es ist überhaupt ein ausschließendes Wahrzeichen der klassischen Periode in jeder Kunst, daß in dieser kurzen Frist des reinsten Kunstideals selbst die Virtuosen maßvoll bleiben.

Als Clementi zu altern begann, und darum naturgemäß breiter und reflektirter wurde, schrieb er dennoch keine Virtuosensonaten, sondern suchte seine Klavierwerke vielmehr nach Beethoven'scher Weise in der Richtung des Symphonie- und Quartettstyls zu erweitern. Darum blieben seine Werke aber auch frisch bis auf unsere Tage, und wir zählen ihn zu den Klassikern, während Virtuosenwerke niemals ihre unmittelbare Gegenwart überdauern.

Wie Clementi's ganzes Leben ein planvolles und gesammeltes gewesen, so sollte es auch mit großen Aufgaben abschließen, in denen sich seine ganze bisherige Thätigkeit noch einmal in rechter Fülle zusammenfaßte. Der Lehrer, der zugleich Künstler gewesen, gab uns als seine letzte bedeutende

That den Gradus ad Parnassum; der Virtuose, der zugleich schöpferischer Meister, die glänzenden drei großen Sonaten, als fünfzigstes Werk; der „Meister der Sonate" schlichtweg aber erlebte die unter den Musikern so seltene Gunst, seine Klavierwerke als Gesammtausgabe (bei Breitkopf und Härtel) erscheinen zu sehen. Er trug sich außerdem mit dem Gedanken, in sechs großen Symphonien sein eigentliches Schlußwerk zu schreiben. Die Sonate hatte ihn zu der Erkenntniß geführt, daß in der Symphonie die edelste Frucht aller instrumentalen Kunst reife; darum wollte er in jenen sechs Symphonien zu guter Letzt noch die ganze Fülle seiner Kunst und seines Talentes sammeln. Allein er sollte der „Meister der Sonate" bleiben, groß in eben dieser Beschränkung. Von den sechs Symphonien sind, wie es scheint, nur drei vollendet und mit Ehren hier und da aufgeführt worden; doch sie vermochten nicht durchzuschlagen. Die Sonaten allein blieben stehen.

Clementi's Stellung im Kreise der großen Sonatencomponisten läßt sich nach all dem Vorgesagten in wenigen Worten zusammenfassen. Er ist der

Mann der geistvollen Grazie, der sinnigen Reflexion, der feinen, fleißigen, durchsichtigen Arbeit, deutschen Kunstzielen nachstrebend, ohne gelegentlich italienische Mittel zu verschmähen, ein Gelehrter der in liebenswürdiger Weise sein Licht verhüllt damit es um so freundlicher leuchte, ein Virtuose dessen größte Virtuosität darin ruht daß er nicht alles will was er kann. Er schrieb die zierlichsten, dialektisch feinsten und sonatenhaftesten Sonaten mit dem Geist eines großen Talents, nicht mit der Naturgewalt des großen Genies jener drei andern Meister, welche im Verein mit ihm die deutsche Sonate zu so hoher und vielseitiger Vollendung führten.

Die Zeitgenossen erschöpften die Würdigung Clementi's als eines Klavierspielers, die unmittelbar Nachlebenden als eines Klavierlehrers; unserm Geschlecht steht der Meister in seiner historischen Objectivität und mehr als Jenen im Gesammtbild seines Wirkens gegenüber, darum ist es an uns, ihn als Klaviercomponisten, als den „Meister der Sonate" gründlicher zu würdigen und fröhlich zu genießen. Dann wird er uns auch in höherem und neuem Sinn ein Schulautor werden, nämlich nicht für den

Fingersatz, sondern für jene ästhetisch musikalische Erziehung, deren die ausgewachsenen Künstler und Kunstfreunde weit dringender bedürfen als die Jünger, welche mit Clementi's Uebungssonaten und dem Gradus ad Parnassum unter dem Arm zur Schule gehen.

II.

K. M. von Weber als Klaviercomponist.

Der Künstler schreibt seine Lebensgeschichte selber in seinen Kunstwerken, freilich nicht jenes curriculum vitae, welches man im Ministerium zu den Personalakten legt, sondern die Geschichte seines inneren Lebens. Aber auch Monographien zur Zeitgeschichte malt der Maler und setzt der Musiker in Noten. Und diese Geheimschrift der Kunst zu lesen ist für den Kulturforscher eben so wichtig wie die Entzifferung diplomatischer Zeichenschriften des Archivs für den politischen Geschichtschreiber.

Ja bei fruchtbaren und epochemachenden Meistern bedarf es nicht einmal ihrer gesammten Werke; schon einzelne Gruppen derselben zeichnen oft für sich allein ein reiches Charakterbild der Gesittung ihrer Zeit. Und selbst Werke, die dem Tag ange-

hören, Modestücke, manierirte Gebilde aus Perioden des Verfalls und des Uebergangs sind oft als helle Spiegel der Vergangenheit eben so unschätzbare Urkunden, wie die Meisterstücke der reinsten klassischen Genien.

Ich schlage die zwei Bände der unlängst erschienenen ersten Gesammtausgabe von Weber's Klavierwerken (Wolfenbüttel bei Holle) vor dem Leser auf, um ihm ein nicht blos musikalisches Sittenbild aus den Noten zu entziffern. Es sind Tonwerke, die man über den Opern Weber's fast vergessen hat; aber obgleich künstlerisch weit unbedeutender als jene, malen sie doch — oder gerade darum? — den modernen Geist in unserer Kunst in weit grellerem Bilde.

Haydn's, Mozart's und Beethoven's Sonaten muß man alle kennen, Clementi's Sonaten soll man mit Auswahl studiren, von Weber's Klavierwerken mag man einzelne spielen. Weber hat Epoche gemacht in der instrumentalen Technik, aber nicht in der instrumentalen Kunst; er hat auf dem Klavier experimentirt wie kein anderer und ist schon darum kein Klassiker des Klaviers; denn nicht wer blos

sucht, sondern wer auch feststeht, abschließt und vollendet, ist überhaupt ein Klassiker. Darum ist das Vorurtheil, als müsse Einer erst sterben, um ein rechtschaffener Klassiker zu werden, nicht so ganz sinnlos; erst wenn unser Leben beschlossen ist, erkennt die Welt, ob auch unser Wirken ein in sich beschlossenes, ein klassisches gewesen. Weber der Klaviercomponist wird aber niemals todt genug seyn, um ein Klassiker zu werden; es gährt und braust in seinen Klaviersätzen wie in jungem Wein, und dieser Wein, der sich in der glühenden Seele des Meisters nicht vergohren hat, wird sich auch auf dem Lager nicht vergähren. Junger Wein ist nicht klassisch; wo man ihn mäßig schlürft, begeistert er, wo man aber volle Züge nimmt, da treibt er uns den Geist aus. Weber kann man nicht alle Tage spielen, nicht einen ganzen Band seiner Klaviersätze in Einem Zuge; dagegen geschah es wohl, daß wir Haydn'sche Quartette in Einem Zuge und immer neuer Begeisterung die ganze Nacht hindurch geigten, bis uns früh die Morgensonne von den Pulten trieb. Denn man kann sich sehr lange anregen lassen, aber nur sehr kurz aufregen. So erging es

auch im Laufe der Zeit mit Webers Instrumentalwerken: sie kamen und gingen, als Zug- und Strichvögel des Concertzettels, während seine Opern durch alle Wechsel des Geschmackes Stand hielten.

Aber wäre auch Weber kein Klassiker des Instrumentalsatzes, so ist er doch hier wie überall ein Mann der glänzendsten und eigensten Charakteristik, und in seinen Klavierwerken wirkt er eben so entschieden und bewußt als Charakterzeichner, wie er selber absichtslos in ihnen als Charakterbild erscheint.

Geschrieben wurden Webers Klavierstücke im ersten und zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, gespielt wohl allgemeiner im dritten und vierten, ihre glänzendste Concertwirkung sollen sie durch Franz Liszt im fünften gewonnen haben, und die erste Gesammtausgabe erschien im sechsten Jahrzehnt. Denn Kunstwerke müssen nicht bloß im Geiste des Autors ausreifen, sondern auch im Geiste des Publikums. Darum ist es ganz natürlich, daß die meisten großen Meister erst nach ihrem Tode allgemein anerkannt werden; wer schon im Leben gleich nach vollen Würden geschätzt wird, der

wird nach dem Tode in der Regel mit Recht vergessen.

Es ist die Maienzeit der romantischen Schule, die in Weber's Klavierwerken keck und lustig aufblüht. Schon die Gattungen der Tonstücke verkünden den Bruch mit dem alten Klassicismus. Die Sonate herrscht nicht mehr in diesen Notenheften; die ächte Kammersonate kommt gar nicht vor, sie ist der Concertsonate gewichen. In den drei letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts und den ersten des neunzehnten war das Publikum dergestalt mit Werken der stets gleichgebauten Sonatenform, mit Sonaten, Trios, Quartetten, Symphonien überschüttet worden, daß heute noch manche Kenner meinen, wir thäten klug, gar keine neuen Instrumentalwerke mehr zu setzen, sondern eine Pause zu machen und zu verschnaufen, damit wir vorerst einmal die ungemessenen Schätze der klassischen Periode vollauf übersehen, ruhig genießen und würdigen könnten. Allein wer nicht frisch bleibt im Schaffen, der vertrocknet auch im Genießen. Gewiß ist aber, daß in jener merkwürdigen Zeit des Guten mehr gegeben wurde, als das

Publikum augenblicklich aufnehmen konnte. Es kam eine Uebersättigung, und Viele meinten zuletzt, langweiligeres als eine Sonate könne man nur noch spielen, wenn man zwei Sonaten spiele.

Kein Wunder, daß die aufstrebende frische Jugend nach neuen Formen rang. Der ganze Katalog der Weber'schen Instrumentalwerke ist eine Urkunde dieses Ringens und Suchens. Wir finden da Tänze, Romanzen, Potpourris, Capriccios und gar einen Momento capriccioso, Serenaden, Fantasien, Rondos, vereinzelte „Piecen," denen nur die modernen Ueberschriften fehlen, um sie zu sogenannten „Charakterstücken," Liedern ohne Worte u. dgl. zu stempeln. Als eine Fantasie Weber's erscheint bekanntlich dessen nachgelassenes Werk „les adieux" und bietet schon in der Form zu lehrreichem Vergleiche Anlaß. Bach, Haydn und Beethoven haben gleichfalls die Stimmung des Scheidens in Instrumentalsätzen zu malen versucht. Bei Beethoven wird eine Sonate daraus, die im Jubel des Wiedersehens abschließt, bei Haydn eine Symphonie, die im humoristischen Spiele verklingt. Bach dagegen hat ein Capriccio und Weber eine Fantasie.

Die nachklassische Zeit reicht also hier der vorklassischen in der freieren Form die Hand. Allein Weber hat nur ein allgemeines dramatisches Stimmungsbild entworfen, Bach eine symbolisirende Programmmusik; Weber modulirt eine Scene, Bach contrapunktirt ein Tongemälde. Aber Weber stand doch noch so nahe der klassischen Periode, die überall Grenzen, Mittel und Aufgabe der Kunst auf's strengste abgewogen, daß er gleich Haydn und Beethoven nur die allgemeinste Stimmung instrumental rein und voll ausdrücken zu können glaubte, während Bach, zu dessen Zeit allegorisirende Zopfcomponisten den abenteuerlichsten Unfug mit instrumentaler Begriffs- und Gedankenmalerei trieben, noch eine „Vorstellung der unterschiedenen Casuum, die dem Abreisenden in der Fremde könnten vorfallen," in einem vierstimmigen Fugato versinnbilden will. Wir bewundern dann die Kunst seines Tongebildes und lächeln über die Zumuthung ihres angeblichen Gedankeninhaltes. Wenn aber unsere Zeit, die inzwischen Mosem und die Propheten gehabt, neuerdings in gleichen Mißverstand über die Grenzen der Kunstmittel zurückfällt, dann ist

wahrlich nicht mehr ein Lächeln gerecht, sondern die Entrüstung.

Die Sonate also bildet keineswegs den bewegenden Mittelpunkt von Webers Klavierwerken. Allein auch keine andere Form bestimmt und herrscht bei ihm; so viel er für das Klavier gesetzt, gibt er doch nur eine Reihe vereinzelter Versuche. Nur Ein geheimes Band verknüpft dieselben: das Ringen nach Neuheit und dramatischer Kraft des Ausdruckes und der Kunstmittel. Alles Componiren war bei Weber eine Vorschule zur Oper. Ihm war es ein Dogma, daß jeder Tondichter, auch der Instrumentalmeister, von der Gesangcomposition ausgehen müsse, „als der Mutter des dramatischen Lebens in aller Musik." Er näherte sich der Oper auf den weitesten Umwegen; allein er ahnte von Anbeginn sein Ziel. Obgleich er als geborener Dramatiker schon in den Klavierstücken seines Knabenalters den Zug zum Pathos des Opernstyles verräth und schon Operetten schrieb zu einer Zeit, wo gewöhnliche Menschen noch den Cornelius Nepos übersetzen, so gehört doch die große Masse seiner Tonsätze bis zum dreißigsten Lebensjahre (1816) der Instrumentalmusik

an; erst in dieser Zeit beginnen die Gesangwerke zu überwiegen, und erst in den letzten sechs Lebensjahren widmet sich Weber fast ausschließlich seinem eigensten Berufe, der Oper. Schrittweise mußte er sich den Weg zur Bühne erkämpfen; in der napoleonischen Zeit ein Virtuos und Meister der Concertmusik, in den volksbewegten Tagen der Befreiungskriege ein Sänger des volksthümlich deutschen Liedes, fand er durch dieses erst den Weg zur populärsten deutschen Oper unseres Jahrhunderts, zum Freischütz.

Eine solche Laufbahn gibt keine Ruhe zur ächten Sonate, der reinsten, reichsten, aber auch maßvollsten, architektonisch strengsten Form der Instrumentalmusik. Mit der protenzirten Sonate, der Symphonie und dem Streichquartett wollte es Weber noch viel weniger flecken. Obgleich er in der Ouvertüre zur Euryanthe und anderswo stolze Symphoniestudien niedergelegt hat, so versuchte er's doch nur vorübergehend und ohne dauernden Erfolg mit der ganzen Symphonie. Noch ferner lag ihm die gemessene Plastik des Streichquartetts. Er schrieb zwar Quartette und Quintette für Klavier und

Klarinette ꝛc., allein der Accent liegt hier mehr auf dem Klavier und der Klarinette als auf dem Quartett. Viele Quartette zu schreiben, oder gar lauter Quartette, erschien Weber selbst bei Andern bedenklich. Er warnte Fesca vor dem stäten Quartettschreiben, weil es zu Miniaturmalerei und stehender Manier führe.

Man halte diese Dinge nicht für unbedeutend, sie verkünden eine Revolution in der Kunstgeschichte, die Revolution der romantischen Schule. In der Litteratur machten es zur selben Zeit die Romantiker ebenso mit ihrem unstäten Tasten nach neuen Formen, und überhaupt hat Musik und Poesie niemals so genau gleichen Schritt gehalten als in dieser Periode.

Weber schrieb nur Klaviersonaten für Kinder und Virtuosen; die ächte Kammersonate, wie sie durch Haydn, Mozart, Beethoven und Clementi klassisch wurde, ist für Musiker, Kenner und Leute von gereifter ästhetischer Bildung. Dieser Kammersonate alten Styles setzte man zu Weber's Zeit ausdrücklich die „Große Sonate," das „Große Quartett" ꝛc. gegenüber, wobei man sich also schon im

Titel verwahrte gegen die frühere knappe Form. Ich nenne aber Webers vier große Sonaten, Virtuosensonaten, Concertsonaten, weil in ihnen das Instrument und seine Effekte Idee und Form beherrscht; Beethoven hat manche technisch noch schwierigere „große Sonate" geschrieben und doch keine einzige Virtuosensonate; denn die kühnsten Effekte des Instruments sind bei ihm immer Mittel, nicht Zweck, sie bleiben dienstbar der Idee und Form, dem Satze. Hierin wurzelt überhaupt der Unterschied zwischen Kammermusik und Virtuosenmusik.

Die Kammermusik des achtzehnten Jahrhunderts war aus der fürstlichen Kammer hervorgegangen, und der Tondichter oft nichts weiter als ein Kammerdiener gewesen, der für den Fürsten und seine Kammerherren Musik setzte. Oder vielmehr er setzte Musik für sich und spielte sie seinem fürstlichen Gönner, der vielleicht selber mitspielte und sang und selten das Richteramt eines Publikums üben wollte. Der Künstler ging zwar in der Livree seines Herrn, aber der Geschmack des Herrn ging in der Livree des Künstlers. Wie tragisch klingt es uns doch jetzt, wenn die Allgemeine

Musikzeitung vom 20. März 1816 über einen der letzten bedeutenderen Meister des ächten alten Quartettsatzes berichtet: „Der rühmlichst bekannte Componist Franz Krommer hat für Ruhe seiner alten Tage gesorgt. Er ist schon im vorigen Jahre als k. k. Thürhüter seinem Monarchen nach Paris gefolgt und dort von den Meistern des Konservatoriums mit Ehren empfangen worden. Es ist zu erwarten, daß er auch in seinen jetzigen Verhältnissen seine alten Freunde nicht gänzlich vergessen und sie mitunter mit den Früchten seiner heiteren Muse erfreuen werde!“

Mit der äußeren Dienstbarkeit verlor später die Kammermusik ihre innere Freiheit. Zu Webers Zeit begannen die Kammermusiker für das große Publikum zu setzen und mußten darüber sich selbst aufgeben. Es war zugleich ein Umschwung in der socialen Stellung der Tonsetzer, welcher sich mit dem Bruch der ächten Kammermusik ankündigte, und Weber ist in diesen wie in hundert andern Stücken der entschiedenste Prophet modernen Wesens. Beethoven war gewiß ein trotziger, eigenherrischer, nach Freiheit dürstender Geist. Dennoch durfte er

Gunst und Geld reicher und vornehmer Leute nicht verschmähen, um sich wenigstens die innere Freiheit des Schaffens zu wahren und seine großen, damals nur Wenigen verständlichen Sonaten und Quartette ganz so zu setzen, wie er es wollte. Darum gehören seine Dedicationen der Kunstgeschichte, und man sollte sie bei neuen Ausgaben nicht weglassen. Denn sie reden von der inneren Freiheit, welche der alte Kammermusiker durch ein äußeres Patronat nicht zu theuer erkaufte, und wer sie recht zu lesen weiß, dem erzählen sie, daß andererseits die ächte Kammermusik ersterben mußte, als sie dem Geschmack des großen Haufens dienstbar zu werden begann.

Weber hielt sich viel mehr als Beethoven an die Masse; sein edler, im schönsten Sinne adeliger Geist suchte dieselbe zu sich heraufzuziehen; aber ächte Kammermusik konnte er nun doch nicht mehr schreiben. Als zwei neue Mächte des musikalischen Volkslebens waren Concert und Oper despotisch in den Vordergrund getreten. Das steht selbst in Weber's Sonaten geschrieben. Seine vierhändigen Sonatinen sind überwiegend auf lied- und tanzartige und auf opernhafte Motive gegründet; seine großen

Sonaten zielen auf den Effekt des Virtuosen im Concert und Salon. Die Kammermusik mußte eine Weile schlafen, und erst Mendelssohn versuchte sie wiederzuerwecken. Aber weil die sociale Existenz des Musikers eine andere geworden, konnte auch er keine Kammermusik im alten Sinne mehr setzen. Er schrieb Lieder und Klavierstücke für das „Haus," Sonaten und Quartette für die vornehme Kammer der Kenner; Schumann und Andere folgten ihm auf diesem Wege. Zugleich erwachte ein neues Verständniß, neue Liebe für die alte Kammermusik, eine Liebe, die seitdem von Jahr zu Jahr mächtig gewachsen ist und von den Neuromantikern ein Schwindel des Klassicismus genannt, gehaßt, gefürchtet und befehdet wird, und dennoch wächst. Darum ist es jetzt gar schwer, gerecht zu seyn gegen Weber als Instrumentalcomponisten; denn er steht mitten im Streite der Parteien schon darum, weil er der erste größere Meister gewesen, der es verschmähte, eine ächte Sonate zu schreiben. Es gibt in diesem Sinne keine schärferen Gegner Weber's als unter den Alten Haydn, den Begründer der klassischen Kammermusik und unter den Modernen

Mendelssohn, den Erneuerer derselben, und die persönliche Abneigung Weber's gegen Beethoven, der zur selben Zeit die ächte Kammermusik vollendete und abschloß, wo Weber sie mit Macht bei Seite schieben half, quoll schon darum aus einem tiefblickenden Instinkt.

Weber war nicht blos Musiker, er war zugleich Aesthetiker, Kritiker, Schriftsteller, er war Künstler im weiteren modernen Sinne. Auch hier ist er ein neuer Mann. Das achtzehnte Jahrhundert besaß zwar auch manchen schreibenden Musiker und manchen musicirenden Schriftsteller, allein keinen schöpferischen und epochemachenden Tondichter, der gleich Weber sein eigener Scholiast gewesen und mit der kritischen Feder die Bahnen vor- und nachgezeichnet hätte, auf welchen sein Gesang vordrang. Die Rolle des bewußten Agitators war Weber angeboren und anerzogen. Schon als Knabe dürstete er nach Neuem. Als er im fünfzehnten Lebensjahre die Oper „Peter Schmoll" componirte, hatte ihn ein Zeitungsartikel angeregt, in dem Werke zugleich

den Versuch einer ganz neuen Art von Instrumentation auszuarbeiten. Frühreife Musiker hatte es auch vordem genug gegeben, aber wohl kein so frühes und absichtliches Original. Die Freude an neuen Verkettungen der Instrumente blieb ihm seit dem „Peter Schmoll“ getreu durch's ganze Leben und verführte ihn, in hundert dem Tage gehörenden Versuchen seinen Scharfsinn zu erproben, oft auch zu verschwenden. So entstanden jene meist vergessenen Concerte und Concertinos für alle möglichen Instrumente, für Fagott, Horn, Klarinette, Klavier, Viola, seine Solos für Violoncelle, Flöte, Harmonichord und gar ein Divertimento für Klavier und Guitarre! Mit dem Jahre 1814 versiegt diese abenteuerliche Schöpferlaune; der Meister kannte und beherrschte seine Mittel, er hatte seine Orchesterstudien zur Oper vollendet und ging nun mit voller Kraft an diese Hauptaufgabe seines Lebens.

Auch beim Klavier sann er von Anbeginn auf neue Effekte des Instruments. Seine Variationen über zwei Voglersche Themen (op. 5 und 6) stammen aus dem siebzehnten Lebensjahre; trotzdem wimmeln sie schon von damals neuen und seltsamen

Modulationen, und das Streben, die Technik des Klaviers ins Glänzendere, Freiere, Großartigere auszudehnen, springt fast aus jedem Takte. Es war die Zeit, wo man überhaupt den Fortschritt in der Tonkunst nach der anschwellenden Corpulenz der äußeren Technik zu messen begann und oft ganz komisch vorrechnete, wie dieser und jener Meister die Alten überflügle, weil er den Blasechor breiter angewandt, die Hornisten und Klarinettisten reicher bedacht habe u. dgl. m. So rühmte man auch von Weber, daß er beim Klavier die schüchternen bequemen Terzengänge zu kühnen, fingerbrechenden Decimen gesteigert und solchergestalt dem Klaviersatz die Tenorstimme gegeben, das obligate Violoncell in das Orchester der zehn Finger eingeführt habe, und sah einen wahren Akt der Befreiung darin, daß er die streng folgerechte, das feine Ohr entzückende, Stimmführung so oft dem das gröbere Ohr berauschenden Vollgriffe opferte.

Weber begründete eine neue Art von Klavierauszügen, indem er seine Opern selbst hierzu bearbeitete. Sonst hatte man auf dem Klavier nur die allgemeinen Umrisse des Orchestersatzes wiederzugeben

versucht, unbequeme Mittelstimmen ohne Umstände weggelassen, die Geigenfiguren in Klavierfiguren verwandelt. Der alte Klavierauszug war ein Kartonstich, Weber versuchte das Original im vollen Farbenstiche nachzubilden. Er ließ das Klavier Orchester spielen, gewann dadurch freilich manch neuen und glänzenden Effekt, rief aber auch bei den Nachahmern eine volle Verwilderung der Klaviertechnik hervor, von der wir erst in neuerer Zeit wieder frei geworden sind. Es überwucherte nun jenes willkürliche Häufen und Abbrechen der Stimmführung im Klaviersatze, welches der alte Sebastian Bach noch „Mantschen" (Sudeln) genannt hat. Und man kann in unsern Tagen sogar so kühn seyn zu bezweifeln, ob die erkünstelte Nachbildung von allerlei Orchestereffekten auf dem Klavier überhaupt von sonderlichem Nutzen gewesen, und ob die blose Kartonzeichnung, die blosen Umrisse des Klavierauszuges nicht künstlerisch ächter, wahrer und zweckmäßiger seyen? Je mehr wir uns an einfache und strenge Musik wieder gewöhnen, um so dilettantischer erscheint uns der Versuch, die Farbentöne des Orchesters, statt der blosen Grundlinien des Satzes,

auf dem Klaviere wiederzugeben. Jedenfalls aber gehört der Weber'sche Klavierauszug der Geschichte, und schon um deswillen geziemt es sich, daß man die eigene Bearbeitung seiner Ouverturen in eine Gesammtausgabe der Klavierwerke aufnehme.

Alle diese Neigungen Weber's gehen Hand in Hand mit seinem Berufe eines bewußten, grundsätzlichen Neuerers, mit seinem Doppelberufe des Kritikers und Künstlers, der ihm, wie gesagt, angeboren und anerzogen war.

Weber stammte aus einer gebildeten Familie und genoß, ungleich den meisten älteren Musikern, einen vielseitigen Jugendunterricht. Er kam nicht auf dem Wege der reinen Zunftschule zur Kunst. Darum ward es ihm auch unmöglich, gleich manchen seiner Zeitgenossen sich einsam einzuspinnen in die überlieferte alte Sonatenform, obgleich die Welt eine andere geworden. Darin hatte er Recht und doch auch wieder Unrecht, und dieser Widerspruch geht wie ein tragisches Schicksal durch sein Ringen und Suchen in der instrumentalen Kunst, wo sich ihm Sieg und Niederlage in stetem Wechsel durcheinanderflicht. Allein man muß einen großen Künstler

nicht blos mit dem absoluten Maße der Kunst messen: es ist kein Unglück, wenn Weber nicht zu klassischem Abschluß seiner Klaviermusik kam wie Mozart und Beethoven; indem er diesen Ruhm dahin gab, ward er der erste große Musiker, welcher nicht vom naiven Schaffen ausging, sondern von verständig sinnender Erkenntniß, der, getragen von allgemeiner Bildung, die Tonkunst erst recht in den Zauberkreis dieser allgemeinen Bildung hineinführte, der sie verknüpfte mit der Poesie und Litteratur, ja mit dem öffentlichen Leben seiner Zeit, wie vor ihm kein Anderer, und hiermit die ganze Genossenschaft der Tonsetzer zugleich um eine sociale Stufe höher hob. Was die Kunst verlor, das hat die gesammte Kultur gewonnen. Wir dürfen beklagen, daß wir nicht mehr so naiv malen können, wie Rafael, aber wir dürfen auch Gott danken, daß wir nicht mehr so naiv malen können.

Weber fand einen mächtigen Förderer seines zwiespältigen Wesens in dem Abt Vogler, den er als Lehrer so hoch achtete. Dieser bücherschreibende, systemspinnende, instrumentenerfindende, natur- und charaktermalende, originalitätssüchtige Mann, den

man den ersten systematischen Musiker genannt hat, war ein moderner Geist, der aber zum Unglück noch die Perücke des achtzehnten Jahrhunderts auf dem Kopfe trug. Er war zu früh und zu spät gekommen. Seine Verehrer klagten und klagen, daß man seine Werke nicht kenne; dies rührt aber daher, weil es sogenannte „interessante" Werke sind, Werke voll individueller Feinheit und Originalität, die aber im Ganzen nicht packen und zünden, weil sie mehr ersonnen als geschaffen wurden. Dieses „Interessante" ist auch wieder ein moderner Zug, den viele Weber'sche Klaviersätze mit den Compositionen seines Lehrers theilen. Das Wort „interessant" zeichnet jenen fatalen Achtungserfolg, mit welchem man heutzutage die gediegensten Versuche fast aller jungen Talente todtschlägt. Die naiven alten Musiker schrieben gut oder schlecht, nicht interessant. Wie in der Musik so kam auch in der Litteratur mit der romantischen Schule der gleiche Fluch des „Interessanten," und es entstand jene Fluth von Büchern, die von den Litteraten gepriesen, aber sonst von niemanden gekauft und gelesen werden, eine Litteratur für Litteraten und eine Musik für Musiker,

vortreffliche Artikel für Verleger, welche mit Anstand den Hals brechen wollen.

Vogler war ein Agitator, aber als wunderliches Original agitirte er nur für sich und in sich und für eine kleine Gemeinde; Weber dagegen als geniale, schöpferische Natur, trug jenen Geist der Agitation zu allem Volke hinaus und gewann so die Erfolge, welche seinem Lehrer versagt waren. Derselbe Weber, welcher als Jüngling von sechzehn Jahren bereits ein eigenes System der Harmonie zu seinen neuen Modulationen sich zu erfinden suchte, der als junger Mann mit Freunden eine eigene Musikzeitung für seine Tendenzen gründen wollte, erfaßte andererseits mit sicherer Hand den nationalen Aufschwung der Befreiungskriege sofort als musikalischen Stoff im Lied und der Cantate, und schrieb seine beste Oper klar und bewußt aus der Zeitstimmung heraus. Weber war ein Mann der Tendenz, aber seine Tendenz war nicht persönliche Grille, sie war der ganzen Geistesbewegung der Gegenwart abgelauscht. So versöhnt sich der Zwiespalt, daß er der erste moderne Doctrinär und doch der erste volksthümliche moderne Musiker gewesen ist, eine

Doppelart, die auch der romantischen Poetenschule eignet; denn auch sie fing mit der Kritik an, während ihr im Schaffen „Gedanken" fast „zu fern" standen, und dichtete die gemüthvollsten Volkslieder neben der barockſten Litteraten-Litteratur.

Weber ist der Ahnherr der heutigen schriftstellernden Musiker. Schumann, Wagner, Berlioz, Liszt traten in seine Fußstapfen und suchten mit dem Buch und der Zeitung in der Hand, die Bühne und das Concert zu erobern. Alle diese Männer haben es reichlich empfunden, welch tonverstärkender Resonanzboden in unserer schulmeisterlichen Zeit bedrucktes Papier für Sang und Saitenspiel ist. Und die Litteraten zeigten sich viel weniger zunftneidisch, da die Musiker schrieben, als die Musiker sich zu zeigen pflegen, wenn Schriftsteller musiciren. Doch muß ich Webern selbst noch ausnehmen von diesem harten Wort. Zeuge dessen ist seine von allem Zunftneid freie Kritik über Amadäus Hoffmann's, des Schriftstellers, Musik zur Oper Undine. Dort stellt Weber unter Anderem den tief wahren Satz auf: „Wer mit diesem Phantasie-Gluthstrome und tiefen Gemüthe so Mozart's Geist erfühlen konnte

wie es im ersten Theile der Phantasiestücke in Callot's Manier in dem Aufsatze über Don Juan geschehen ist, der kann" (auch in der Musik) „nichts unbedingt Mittelmäßiges leisten, höchstens die Gränze drängen, ja wohl umbiegen, aber nicht leer in ihr wandeln."

Weber wollte, wie oben gesagt, sich schon mit sechzehn Jahren ein eigenes System zu seinen Harmonien erfinden. Wir lesen gegenwärtig ein Preisausschreiben der Zukunftsmusiker, laut dessen eine Schrift gekrönt werden soll, welche die Fortschritte Schumann's, Berlioz's, Wagner's, Liszt's auf dem Gebiete der Harmonik in ihrer Berechtigung theoretisch nachweist. Das ist immer derselbe doktrinäre Zug der modernen Schule seit Weber: und wenn auch die Praxis erst sechzehn Jahre alt wäre, man macht doch gleich ein System dazu.

Bei einer Musterung der Ueberschriften der Weber'schen Klavierstücke könnte man meinen, er habe hier neben anderem eine vergleichende Physiognomik der musikalischen Nationalitäten, eine

Rundschau zur musikalischen Volkskunde geben wollen. Fast das ganze singende Europa ist mit einem Thema oder Motiv vertreten. Wir begegnen da italienischen, polnischen, masurischen, französischen, russischen, spanischen, chinesischen, englischen, türkischen, ungarischen und zigeunerischen Weisen, einer Sonate mit einem Allegro espagnolo und einem polnischen Rondo; Variationen über ein glattes akademisches Thema des Abtes Vogler führen den Romantiker doch zuletzt zu einer Mazurka. Weil man das Neue zu Hause nicht mehr finden konnte, ging man in's Ausland.

Bach hatte alle Tiefen der Contrapunktik im Instrumentalsatze durchmessen, Haydn, Mozart und Beethoven alle Anmuth, Plastik und Kraft der Melodie in ihrem maßvollen Verbande mit den Künsten des Contrapunktes und des Modulationseffektes. So schien die Welt ausgetheilt. Aber die äußerlich bewegte Zeit nach der Revolution begehrte auch eine äußerlich bewegtere Musik. Was uns aber am unmittelbarsten an den Nerven rüttelt, das ist: kecke Modulation und schneidiger Rhythmus. Beide Elemente waren in den Sang- und Tanzweisen

namentlich der slavischen und magyarischen Völker neu und reich vorhanden, eine höchst bauwürdige Erz-ader, auf welche auch Haydn und Beethoven bereits geschürft hatten. Weber baute sie aus. Er schloß dabei abermals einen Bund mit der romantischen Poesie. Schlegel, Rückert, Platen, der alte Goethe selbst waren damals zu fremden Völkern gegangen, um neue Formen und Gedanken der deutschen Dichtung heimzubringen, und hatten uns dadurch eine Zierlichkeit, Glätte, Sprach- und Versgewandtheit gewonnen, wie sie keine frühere Periode kannte. Derselbe Erfolg zeigte sich auch in der Musik; wie die Poeten namentlich bei den Orientalen ihren Vers zu unerhörtem neuem Formenspiele schmeidigten, so spitzten die Musiker bei den Magyaren und Slaven ihren Satz zu neuer, freier Rhythmik. Man war eine Weile so gefangen in diesem neuen Zauber, daß die ruhigen, flüssigen italienischen und deutschen Weisen der früheren Periode dem musikalischen Ohre zahm, schläferig und zopfig erschienen, ganz wie die einfachen Verse der klassischen Dichtung den romantischen und jungdeutschen Poeten.

Aber auch noch von anderer Seite kamen

Weber hierbei die Sympathien der Zeit zu Hülfe. Man schwärmte für das Volkslied als solches. Auch hier waltete zwiefache Triebkraft. In der Poesie hatten historische und ästhetische Studien seit Herder zu einer neuen gereinigten Erkenntniß des Volksliedes geführt, und die mittelalterlichen Neigungen der Romantiker trieben zu immer allgemeinerer Lust an der alterthümlich schlichten Volksweise. Allein nicht blos die Litterargeschichte, auch das frische Leben der Gegenwart führte zum Volkslied; die Völker waren zu neuem Selbstbewußtseyn aufgerüttelt worden, der Schlachtruf der Nationalität hatte das Feldgeschrei des Weltbürgerthums verdrängt; im Ernst und Spiele huldigte man dem Volksthümlichen.

Dieses Doppelmotiv tritt nun zwar in der Musik nicht so klar hervor, doch finden sich wenigstens nach beiden Seiten andeutende Züge. Schon zum Widerpart gegen den alten akademischen Klassicismus huldigte man dem Volksliede, und es war den Leuten wohl dabei, als ob sie aus einem Saale tretend, frische Luft schöpften. Der Pulsschlag der Zeit pulste im wiedererweckten Volksgesange nach, und insofern war auch Weber naiv in seinen Volksweisen. Allein

er war auch wieder doktrinär, indem er die Motive zu denselben bei allen Völkern mit Fleiß zusammensuchte, indem er sie nicht (wie Bach und Haydn) unbewußt verdeutschte, sondern mit gleichsam kulturgeschichtlicher Treue im vollen nationalen Kolorit wiedergab. In seiner zur Feier der Befreiungskämpfe gesetzten Cantate „Kampf und Sieg" malt Weber die streitenden Kriegsvölker durch die Melodieen des österreichischen Grenadiermarschs, der englischen Königshymne, des preußischen Jägermarsches und französischer Märsche. Bedeutsam hat er in der Preciosa angemerkt, daß die Zigeunermotive ächte und leibhafte Zigeunermusik seyen, und in seiner Ouvertüre zur Turandot stellt er ein ächtes importirtes chinesisches Lied an die Spitze, copirt die Einfalt, die kindische Rhythmik und Harmonie der Chinesen mit absichtlichem Humor, wird dabei charakteristisch auf Kosten der Schönheit, kurzum er gibt in seinen Volksweisen kulturgeschichtliche Costümestudien, wie sie vordem kein anderer Meister durchgeführt. Dieß setzt unsere ganze moderne Schule, unsere ganze moderne Bildung voraus. Shakespeare's Römer tragen britisches Gewand, denken und handeln

aber, wie wenn sie die Toga trügen; die modern romantische Poesie dagegen gewandete jeden Bühnenhelden nach seiner Zeit und Landesart. Diese Costümetreue ist ein ächt moderner Zug, den wir nicht missen mögen, weil wir alle so gründlich schulgebildet sind, und der zum erstenmale nicht bloß in Weber's Opern, sondern selbst in seinen Klavierstücken vollauf folgerecht auch musikalisch entwickelt ist.

Ohne Zweifel kam hierdurch neben einer größeren Stylgewandtheit zugleich eine Fülle von Ausländerei in die moderne Musik, viel verderblicher wirkend und buntscheckiger anzuschauen, als die verarbeiteten, verdeutschten italienischen Einflüsse zu Händel's und Mozart's Zeit. Auch hier kreuzen sich die Widersprüche in Weber's Natur. Feiert man ihn nicht vor Allen als den nationalen Meister, den Mann der deutschen Oper, des deutschen Liedes? Und dennoch schrieb der kosmopolitische Mozart deutscher als der nationale Weber. Man muß nur nicht den ganzen Mann nach einzelnen Werken beurtheilen, man muß neben den ächt deutschen Freischütz auch Weber's Klaviersätze halten mit ihren genrehaft getreuen Siciliano's und Mazurka's und

Polonaisen, mit ihren französischen Pointen der Coloratur und Modulation, mit ihrem vornehmen Hauch weltbürgerlicher Salonmusik. Auch hier bieten die poetischen Romantiker eine erläuternde Parallele. Sie schwärmen für ein Mittelalter, von dem sie glaubten, es sey ausgesucht deutsch gewesen, da es doch vielmehr abendländisch christlich war; denn erst die Reformation schied mit dem letzten und schärfsten Strich das national Deutsche; sie schrieben freilich die schönsten deutschen Lieder, geharnischte Sonette, patriotische Befreiungshymnen; aber sie dichteten daneben auch nicht blos in spanischen, italienischen, orientalischen Formen, sondern mit Kunst und Absicht, mit Costümetreue im spanischen, italienischen, orientalischen Geiste. Sind Schiller und Goethe mit ihrer verarbeiteten und verdeutschten Antike nicht doch im letzten Grunde deutscher gewesen, als Schlegel und Arnim und Brentano, ja selbst Rückert und Platen? Nur bleibt der Unterschied, daß uns in der Poesie die Schaar plumper Nachahmer nicht so tief in volle, geistlose Verwälschung hineinzog wie in der Musik. Weber behauptete als ein Gegner Rossini's das Recht der deutschen Kunst wider den letzten

europäischen Sieg der italienischen, und doch förderte er andererseits das Einbrechen fremden Geistes und fremder Form in die deutsche Kunst. Er schrieb mit derselben Feder Kritiken und vom wirklichen Genius gezeugte Kunstwerke, er war ein Mann der Doktrin und der Agitation, und setzte wie ein alter Meister über seine Werke den Wahlspruch: „Wie Gott will!" Die modernen Künstler, deren Ahnherr er war, schreiben aber eigentlich nicht wie Gott will, sondern wie das Publikum und die Partei und das System will. Das sind aber Widersprüche nicht sowohl des Mannes als der romantischen Epoche in aller Kunst und Wissenschaft.

Man rühmt an Weber's Musik — von der großen Oper bis zur kleinen Sonatine — ein ritterliches Gepräge. Es sitzt dieß namentlich in dem Schwung, dem Adel, der Kühnheit seines Allegro con fuoco. Jeder Componist hat ein charakteristisches Lieblingstempo — bei Weber war es unstreitig das feurige Allegro. Seine Ouverturen verdanken diesem glänzenden und glühenden Colorit des

Allegro ihren hinreißenden Erfolg. In seinen Passagen, in den Accenten der Begleitung, ja selbst in dem getragenen Gesang des Adagio steckt immer etwas von diesem Allegro=Feuer, was uns als ganz besonders Weberisch entgegenspringt. Weber konnte im übertriebenen Affekte manierirt werden, aber niemals schläfrig, langweilig, trocken. Man kann darum auch die volksbeliebten Meisterstücke der Weber'schen Opern nicht häßlicher karikiren, als indem man sie handwerksmäßig schläfrig ableiert. Diese Gegenprobe auf Weber's Genius, auf das Allegro con fuoco seines Seelenpulsschlages, kann Jeder machen, wenn er sich von einer Fulder Musikantenbande ein Potpourri aus dem Freischütz und daneben etwa eines aus der Zauberflöte vorblasen läßt. Bei Mozart, dem schlichten, glanzloseren, tiefer in sich gekehrten Meister wird uns diese handwerksmäßige Dudelei nicht halb so tief empören als bei Weber; denn mit dem äußerlich glänzenden, ritterlichen Charakter, der hier in sein schneidendes Gegentheil verkehrt wird, schwindet zugleich der Zauber der Poesie aus der Weber'schen Tondichtung.

Gerade dieses äußere Feuer ist es aber auch,

was bei Weber's Klavierstücken, die doch überhaupt viel minder tief gehen als seine letzten Opern, uns so rasch berauscht, damit wir eben so rasch wieder nüchtern, ja verstimmt und abgespannt werden. Ein berühmter Chemiker warf die Frage auf, nach welchem Gesetz sich — chemisch — der so erstaunlich unterschiedene Preis der Weine bestimme? Nicht nach der Süßigkeit, denn sonst stünden die Griechenweine obenan; nicht nach dem Feuer, denn sonst erhielten die schweren spanischen und französischen die Krone; nicht nach der leichten, feinen Würze, dem zarten Wohlgeschmack und der flüchtigen und heiteren durch alle Nerven zitternden Aufregung, denn sonst wäre der Champagner der theuerste. Die höchste Stufe des Preises entspricht vielmehr — und dies ist jenes gesuchte Gesetz — der niedersten des nach dem Genusse des Weines eintretenden Katzenjammers. Weinpreis und Katzenjammer bedingen einander in entgegengesetzter Progression. Das Minimum des letztern, und folglich das Maximum des ersteren, findet sich aber bei den edelsten Sorten firnen Rheinweins. Diesen vergleiche ich die klassischen Werke firner Kammermusik, bei deren Genuß uns milde Wärme

im Innersten durchströmt, nicht Aufregung durchbraust, eine Wärme, welche nachhält, ohne das Widerspiel der Nüchternheit und Verstimmung hervorzurufen. Darum ist aber auch bei allem Zauber des feurigen Weber'schen Instrumentalsatzes doch ein so gewaltiger Abstand des ästhetischen Werthes seiner Werke und jener unserer großen Klassiker des Instrumentalsatzes.

Der ritterliche Geist, welcher aus dem Weberschen Allegro con fuoco spricht, Schwung, Adel und Kühnheit, war auch einem anderen älteren Dramatiker eigen: — Gluck. Und selbst in der ganzen Tendenz seines Schaffens, in seiner künstlerischen Lebensstellung stand Gluck gleich Weber wie ein Ritter da. Doch besteht ein sehr merklicher Unterschied zwischen den stolzen, ritterlichen Weisen Gluck's und unsers Romantikers. Gluck's charakteristisches Tempo ist in diesem Sinne auch nicht das Allegro con fuoco, sondern das Allegro maestoso. Auch möchte man wohl im Worte noch näher unterscheiden: Gluck's Armida ist ritterlichen Gepräges, Weber's Werke sind chevaleresk. Ritterlich hat in diesem Gegensatz den Nebenbegriff des Heimischen, Schlichten,

Volksthümlichen; chevaleresk ist ein ausländisches, folglich nach deutscher Meinung ein vornehmeres Wort, und erinnert uns zugleich an das gesucht phantastische Wesen provençalischer Courtoisie. So ist Weber denn auch vornehm chevaleresk neben dem schlicht gewaltigen Gluck.

Kann man von vornehmen Melodien, Harmonien, Rhythmen sprechen? Ganz gewiß. Schier jedes Weber'sche Klavierstück zeigt uns, was vornehme Musik ist. Das Vornehme erhebt sich mit Bewußtseyn und Absicht über die gewöhnliche bürgerliche Form, es ist nicht Hoheit und Adel, den man in sich trägt, sondern der Rang, den man sich erst vornehmen muß; als das bewußt Ausgezeichnete hat das Vornehme den Beischmack des Gesuchten. Wer sich absichtlos, lediglich kraft des inneren Adels seiner Natur über das Gewöhnliche aufschwingt — wie Gluck, um bei unserer Parallele zu bleiben, der ist gewählt, nicht gesucht, edel, nicht vornehm. Bei den einfachsten Klaviersätzen Weber's, bei seinen Sonatinen für Anfänger, sieht man, er hat die natürlichsten, nächsten Formen geflissentlich umgangen, er hat neu und glänzend schreiben wollen,

er strebt nach gesteigertem Pathos selbst da, wo der Grundton des Stückes die schlichteste Haltung geböte. Mit dieser vornehmen Art (die aber auch den gleichzeitigen romantischen Poeten eignet) machte Weber Front gegen die geistlosen, wahrhaftig oft allzubürgerlichen Handwerksmusiker, gegen die Philister aus der absterbenden Wiener Tonschule. Solcher Gegendruck hatte sein gutes Recht; aber das stehende Gepräge des Vornehmen wird zur Manier; und mit dieser Manier führte Weber den Klaviersatz in die eigentliche Salonmusik hinüber. So laufen in diesem merkwürdigen Manne fast alle Fäden der musikalischen Gegenwart zusammen, und indem wir seine ästhetischen Schwächen zergliedern, wächst uns seine historische Bedeutung und damit zugleich der Respekt vor seinem weitgreifenden noch immer fortwirkenden Einfluß.

Diesen Einfluß möge noch ein anderes, sehr unscheinbares, Beispiel bekunden. Weber hat sich viel mit Tanzmusik befaßt und die Tanzweise in ihrer reinen und angewandten Form mit ganz besonderer Lust und Originalität gehandhabt. Eines seiner Tanzstücke jedoch gewann Ruhm vor den

andern und hat ein historisches Interesse, nämlich die sogenannte „Aufforderung zum Tanz," welche Weber als eine Art Concertrondo für's Klavier schrieb, die aber auch durch ihren glänzenden, energischen Charakter später Eingang in die Tanzsäle selber fand; ja Hektor Berlioz, der allerdings in manchem Stücke Weber als sein Vorbild erkennen mag, hat dieses Klavierstück sogar für ein großes Concertorchester instrumentirt. Dadurch hat er freilich Weber einen schlimmen Dienst erwiesen, und sich selbst einen noch schlimmern. Denn eine etwa im heitern geselligen Kreise auf's Papier geworfene Skizze eines andern Meisters malt man nicht nachgehends in Oel.

Genug; eben diese anziehende Skizze hat historischen Werth; denn sie zeigt uns den Umschwung der modernen Tanzmusik so früh, bestimmt und vollkommen, wie kein anderes Werk eines namhafteren Meisters. Weber schrieb sie in seiner besten Zeit, als er eben am Freischütz arbeitete, im Jahre 1819. Der Walzer war vordem ein anmuthig dahin gleitender Tanz, ein belebter, flüssiger Menuett, ein volksmäßiger Ländler gewesen; hier aber ist Weber's rasches, feuriges Allegro in diesen Tanz gefahren.

Die Zeit lief schneller, warum sollten die Leute nicht auch schneller tanzen? Die feurige, glänzende Tanzweise kam bald zur Alleinherrschaft; der Straußische Walzer war nur ein Sprößling des Weber'schen, und in seinen besten Sätzen zuckte wohl auch etwas von Weber's Allegro con fuoco. Seit Weber's „Aufforderung" zu dieser neuen, stürmischen Tanzweise ist es uns unendlich schwer, die ältere sinnig gemüthliche Tanzmusik überhaupt nur noch tanzbar zu finden.

Aber es ist nicht das Feuer allein. In verschiedenen Perioden sprachen die Tänze verschiedene Stimmungen aus, Stimmungen der Gesellschaft, die dann auch in der Musik widerklangen. So tönt uns im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts die gemessene Würde, die Gravität, die schäferliche Spielerei, der barocke Humor der Ballsäle aus den Sarabanden, Gavotten, Musetten, Menuetten, entgegen. Im Anfange unsers Jahrhunderts war man zu einer kindlichen, oft kindischen Heiterkeit, schalkhaft naiven Sentimentalität u. dgl. herabgestiegen. Die Tanzweisen waren klein geworden, blaß, charakterlos. Weber schlug statt dessen den feurigen,

vornehmen, chevalereskenTon an, aber er versetzte ihn auch noch mit genaueren Stimmungstönen. Schon die Vortragsbezeichnungen bei seiner „Aufforderung zum Tanze" geben uns Winke darüber. Der Tanz beginnt hier stürmisch aufspringend, wird dann molto dolce, dann brillante ma grazioso, dann „wiegend," passionato, lusignando, scherzando ꝛc. Betrachten wir diese Affekte genauer in dem Bilde der Noten, so schwebt der Tanz hier einher zwischen energischem Aufbrausen, süßem Träumen, schmachtendem Wiegen, zwischen glänzender Koketterie und wallender Leidenschaft, zwischen sentimentalem Tändeln und Seufzen, und das Alles wird zusammengestimmt in einem feurigen, vornehmen, glänzenden Gesammtton. Von festlicher Würde, Jubel, Heiterkeit, ächter Naivetät ꝛc. ist keine Spur. Es ist unstreitig das Pathos der Liebe, welches der Musiker andeuten wollte und zu welchem alle seine Stimmungstinten vortrefflich passen. Und dieses Pathos ergriff alsbald unsere ganze Tanzmusik. Man hatte früher die Etikette, den Glanz, die Würde im Ballsaale musikalisch versinnbildet; dann die Heiterkeit, den Scherz, das simple Vergnügen; warum

nicht auch einmal die Liebe? Eine solche affektvolle, träumerische und doch kecke und chevalereske Tanzmusik mußte in den Herzen der Jugend zünden wie nie vorher; die Musiker geigten Tänzer und Tänzerinnen, ohne daß jene es merkten, in die nächste und natürlichste Leidenschaft eines Ballsaales hinein, und gegenüber dieser verliebten Tanzmusik mußten natürlich alle die alten Tänze wie ein Entredeux von Perücke und Reifrock erscheinen. Darum haben wir von da an alles mögliche Pathos in Tanzweisen abspielen hören, nur mußte es mit jenem Pathos der Liebe sich zusammenreimen lassen. Die schwärzeste Moll-Melancholie erscheint uns tanzbar, wenn sie nur energisch in Rhythmus und Modulation gehalten ist; dagegen taugt eine rein lustige Weise nur noch für die Bauernkirmeß; denn die Liebe kann wohl melancholisch seyn, aber niemals rein lustig. Indem aber Weber als der erste bedeutende Meister diese Richtung anschlug, zeigte er wieder, wie tief er seine Zeit erkannte und empfand, und wenn er gleich dabei auch minder Heil als Unheil gestiftet hätte, so erscheint er uns bei alledem doch immer wieder in der ganzen Wucht seiner historischen

Bedeutung. Solche und ähnliche Dinge kann man in Weber's Klavierstücken zwischen den Notenlinien lesen.

Es sind diese Werke ein vollkommener Commentar zu seinen Opern, eine ebenso anmuthige als lehrreiche Skizze des Ganges, den er genommen, um zu seinen besten Thaten in der dramatischen Musik aufzusteigen. Wäre Weber nicht der große Operncomponist, so würde man wohl wenig mehr von seinen Klaviersätzen sprechen. Dies aber ist eben beneidenswerth in der Wirkungskraft epochemachender Männer, daß auch ihre minder bedeutenden Werke durch den Zusammenhang mit den größeren fort und fort getragen und frisch erhalten werden. So kann man wohl von Goethe sagen, die Hälfte seiner Schriften würde jetzt verschollen seyn, wenn sie, so wie sie sind, von andern gleichzeitigen Autoren vereinzelt geschrieben wären; aber im Zusammenhang der Goethe'schen Werke bleiben sie uns wichtig, werden durch die andern immer neu durch die Presse gezogen und wirken auf's neue. Die Hauptwerke tragen die kleineren, aber die Wucht der Hauptwerke wird auch wieder verstärkt durch der Kleineren Masse

und Mannigfaltigkeit, und Niemand wähne in unserer Zeit ein epochemachender Meister zu werden, der nicht zugleich auch ein vielschaffender ist. Ein junger Mann von fünfundzwanzig Jähren kann in mancher Kunst bereits *Epoche machen*, wer aber *eine Epoche schaffen* will, der muß Gott schon um längeres Leben bitten.

III.

Haydn's Sonaten.

(Geschrieben im Frühling 1858.)

Unter Haydn's Büste in der Regensburger Walhalla steht die Inschrift: „Joseph Haydn, Doctor der Tonkunst." Das fiel mir schwer aufs Herz, als ich dieser Tage die Donau hinabfuhr in den aufkeimenden Frühling hinein, den Kopf erfüllt vom Thema dieser Skizze, die Haydn zeichnen sollte als den Frühlingsverkünder der modernen Musik, wie er jetzt in den neuen Ausgaben selbst seiner fast verschollenen Klaviersonaten dem deutschen Volk wieder ersteht, daß er uns wieder jugendlich erwärme trotz aller musikalischen Novemberfröste der reflexionsreichen und gesangesarmen Gegenwart. Mit dem Gedankenbilde des Jünglings Haydn, als des deutschen Originalmusikanten, trat

ich in den Saal der Helden unserer Nation, und fand dort das Marmorbild des Greises Haydn, — Haydn den Doctor.

Dem Diplom nach war unser Meister ein solcher Doctor der Tonkunst, und es gab eine Zeit die in ihm auch wirklich vorab den musikalischen Doctor erblickte, den Mann der Schule, ja den Despoten der Schule, den akademischen Großmeister der unfehlbaren Formen. Und dies ist derselbe Componist, den Andere wiederum stets den „heiteren" nennen, gleich als hätte er seine Symphonien und Quartette nur aus lauter Schnaderhüpfeln zusammengesetzt, derselbe Meister dessen Jugendwerke den kritischen Zeitgenossen als die Producte eines fast frivolen Uebermuths wider Regel und Herkommen erschienen, während die nämlichen Werke an seinem Lebensabend von der romantisirenden Jugend als viel zu herkömmlich und regelrecht bei Seite gelegt wurden, der Meister den die Mitlebenden eben so häufig zu dunkel, ernst und mystisch fanden, wie die Nachlebenden zu hell, licht und lustig! In einem Mann aus dem so Viele so Vieles herauslesen, muß dann freilich aber auch wohl viel stecken.

Mit dem „Doctor der Tonkunst," als kunsthistorischem Titel Haydn's, hat es folgende Bewandtniß. Haydn galt in seiner letzten Periode unbestritten für den größten lebenden Meister Deutschlands. Denn Mozart war todt, Beethoven noch nicht nach Würden anerkannt. Die mit dieser Stellung verknüpfte Alleinherrschaft Haydn's und seiner Schule hatte aber naturgemäß eine gewisse ästhetische Tyrannei zur Folge, die namentlich in der höhern Instrumentalmusik, wo Haydn durch Gesetz und Maß seiner Formen so epochemachend gewesen, auf eine wahre Unfehlbarkeit dieser Formen als der alleinseligmachenden drang. Aber jegliche Tyrannei wirkt nur darin unfehlbar daß sie zur Empörung wider sich selber führt. Und so empörte sich jenes jüngere Geschlecht, das sich um Beethoven schaarte, gegen Haydn und seine Schule. Die Verkennung, worin die beiden großen Meister zuletzt persönlich gegen einander befangen waren, ist nur ein Vorzeichen des kunstgeschichtlichen Parteikampfes, der sich aus den angedeuteten Thatsachen nothwendig entwickeln mußte. Wo aber ausgeprägte Parteien wider einander stehen, da schwindet die Gerechtigkeit.

Die Romantiker sahen in Haydn vorwiegend nur den Mann der akademischen Alleinherrscherschaft, den Schulmeister, der die Kunstformen in ein unantastbares Dogma habe bannen wollen, und vergaßen daß er es gerade gewesen der in seiner früheren Zeit solchen Bann gebrochen hatte; sie sahen in ihm den Doctor der Tonkunst. Und dieses Vorurtheil ist noch gar nicht ganz verhallt; denn die ästhetischen Parteiansichten leben sich eben so langsam und nur nach den Stufenjahren ganzer Geschlechter aus wie die politischen. Es vererbte sich nicht nur jene höchst einseitige Auffassung der letzten Periode unsers Meisters und übertrug sich auf dessen Gesammtbild, sondern es geriethen selbst seine frühern Werke, die ihn von einer ganz entgegengesetzten Seite charakterisiren, fast gänzlich in Vergessenheit.

Erst jetzt, wo die historisch-musikalischen Studien wieder zu hohen Ehren kommen, dämmert es allmählich wieder wie eine neue Wahrheit im allgemeineren Bewußtseyn der künstlerischen Welt: daß Haydn bisher nur höchst lückenhaft gekannt und gewürdigt worden, daß er in seinem langen Leben dreierlei sehr unterschiedenen Ausdruck gehabt habe,

in seinem wirklichen Gesicht sowohl wie im Gesicht seiner Tondichtungen, daß er nur im Greisenalter einigermaßen wie ein Doctor der Tonkunst dreingesehen, daß es noch einen ganz andern Haydn gebe als den Haydn der „Schöpfung," der Londoner Symphonien und der spätern größern Streichquartette. Wie es bei Beethoven eifernder Predigt bedurfte, damit seine letzten Werke Eingang zu Ohr und Herz der Gegenwart fanden, so bedürfen wir bei Haydn umgekehrt solcher Predigt für die lapidarisch gedrungenen, kraftvollen, frischen und kecken Werke seines frühern Jünglings- und Mannesalters.

Dazu kommen uns nun gerade die neuen Gesammtausgaben seiner Klaviersonaten wie gerufen; denn eben diese gehören zum größten Theil der älteren Periode an, und treten im Augenblick wieder mit dem vollen Reize der Neuheit vor die Freunde der Kunst. Sie bieten manchen originellen Zug zu dem meist leider gar einseitig in feste Form geprägten Bilde Haydn's; sie führen uns nicht des Meisters glänzendstes Schaffen vor Augen, wohl aber sein unbefangenstes; allein gerade da, wo der Künstler anspruchlos hinwarf, was ihm die Stunde

eingab, belauscht ihn der Charakterzeichner am liebsten und setzt am sichersten den Griffel an.

Ich gab mir alle Mühe, ältere Urtheile über Haydn's Sonaten kennen zu lernen, fand aber mein Forschen gar karg belohnt. Im vorigen Jahrhundert druckte und spielte man diese Werke fleißig nicht blos in Deutschland sondern in ganz Europa; man genoß sie, allein man reflektirte und schrieb nicht darüber. Eine Sonate war damals ein populäres Stück und doch welch ein geringes Werk in dem Strome der Schöpfungsfülle eines Haydn und seiner Kunstgenossen! Gerber dachte gewiß den Sonaten Haydn's das größte Lob zu spenden, indem er schrieb: „diese Solos sind das Angenehmste, womit sich ein Klavierliebhaber unterhalten kann" — und wie leer, ja beleidigend dünkt uns jetzt ein solches Lob! Die Musik galt damals noch nicht für ebenbürtig den vornehmen älteren Künsten, und es paßt nicht in den Styl des achtzehnten Jahrhunderts vollends so anspruchlose Sätze wie eine Haydn'sche Sonate ein „Kunstwerk" zu nennen.

Die Männer vom Fach begriffen freilich recht wohl, daß Haydn die Sonate Philipp Emanuel

Bach's fortgebildet und zur modernen Weise eines Mozart und Beethoven herübergeführt habe; aber Philipp Emanuel ward von den Klavierspielern vergessen und Haydn dazu; die Musik lebte vom Tag zum Tage. In den zwanziger und dreißiger Jahren unsers Jahrhunderts — der für die ächte deutsche Kammermusik traurigsten Zeit — waren ja selbst die Mozart'schen Sonaten so wenig mehr Gemeingut, daß Ritter von Seyfried einem Melodram „Ahasverus," einem sogenannten „Pastetenstück," durch das Einflechten etlicher für Orchester umgeschriebener Sätze aus Mozart's Klaviersonaten den Reiz des Neuen zu geben vermochte! So scheint es wohl gar, als ob viele hohe Kunstwerke Mozart's und Haydn's verloren gewesen seyen und jetzt neu wieder entdeckt würden. Allein diese Werke waren nicht verloren, sie lagen mitunter selbst in guten Gesammtausgaben vor: nur der reine Geschmack und die historische Gerechtigkeit war verloren und wird in unsern Tagen Gottlob allgemach wiedergefunden.

Ohne Seitenblicke auf Kritik und Kunstgeschichte erwuchsen die Haydn'schen Sonaten wie Blumen des

Feldes, ebenso harmlos wurden sie von den Zeitgenossen aufgenommen; erst aus der Sehweite einer späteren, grundverschiedenen Periode erkennen wir, wie groß und epochemachend der Meister auch hier im Kleinen gewesen ist. Ein Blick in die Entstehungsgeschichte dieser Sonaten ist zugleich ein Blick in die Seele des Tondichters, dessen feinster Idealzug vielleicht eben darin liegt, daß er so absichtlos, so unbemerkt und unbesprochen eine ganze Welt erquickte und förderte. Welch ein Gegensatz zwischen dieser Demuth Haydn's und Beethoven's stolzem Selbstbewußtseyn!

Schon im Anfange seiner zwanziger Lebensjahre schrieb Haydn viele der kleineren Klaviersonaten. Es waren Gelegenheitswerke, und doch haben sie mit den gleichzeitigen ersten Quartetten bereits ein Jahrhundert überdauert, für den Schulbedarf seiner Klavierschüler gesetzt und doch voll zündender Geistesblitze, fliegende Blätter, welche der Jüngling den Winden gab, die er verschenkte und die dann von den Verlegern hinter seinem Rücken begierig gedruckt wurden. Und der junge Mann verwunderte sich nachgehends und blieb freudig bewegt vor

den Schaufenstern stehen, wo er seine verschenkten Sonaten ausgestellt sah, die zur Presse gekommen waren, er wußte selbst nicht wie. Das zeichnet so ganz unsern Meister als den letzten vollauf naiven aller modernen Künstler. Er trat vor die Welt, ohne es selber eigentlich zu wollen, ein Autor, der sich wie im Traume plötzlich gedruckt sieht! — er ward weltberühmt, ohne es selber recht zu merken und brach neue Bahn, wo er nur zugriff, ohne neue Bahnen zu beabsichtigen. Wer deß eingedenk Haydn spielt, der wird auch sein schlichtestes Klavierstück nicht ohne seltsame Bewegung auf das Pult legen können.

Ueber der stets drängenden Lust des Schaffens vergaß Haydn, seine Werke für Mit- und Nachwelt zur rechten Zeit urkundlich festzustellen und nach der Zeitfolge zu ordnen, ungleich modernen Leuten, die kein Papierschnitzel beschreiben ohne den Hinblick auf dessen künftigen Platz in ihren Gesammtwerken. Daher das große Wirrsal in der Chronologie seiner älteren Compositionen. Erst nach 1770 scheinen geregelte Ausgaben der Sonaten zu beginnen; allein die deutschen, englischen und französischen Drucke

verwirren sich alsbald wieder in den Opuszahlen, und schon bei Haydn's Lebzeiten verzweifelte man, diplomatische Ordnung in dieses Durcheinander zu bringen. So konnten ächte Werke vergessen, falsche untergeschoben, die Reihenfolge der anerkannten verwirrt werden.

Ein Hauptquell der großen Popularität von Beethovens Sonaten liegt in ihrer gleichsam persönlichen Geschichte. Wir wissen bei vielen aus welch besondrer Stimmung sie hervorgewachsen sind, durch welch äußern Anlaß der Keim ihres Daseyns gelegt wurde; sie erscheinen wie Blätter zur innern Biographie, zur Seelengeschichte des Meisters, und es hat einen unerschöpflichen Reiz sie aus diesem Gesichtspunkt zu lesen. Leute welche den absoluten Inhalt einer Sonate nicht zu fassen vermögen, und überhaupt nicht wissen was sie sich bei der reinen Instrumentalmusik denken sollen, gewinnen durch den biographischen Commentar der Beethoven'schen Sonaten eine Stütze des Verständnisses; und wissen sie damit auch immer noch nicht was sie sich bei einem solchen Werke *denken* sollen, so ahnen sie doch wenigstens was sie dabei *träumen* dürfen.

Ja verschiedene namenlose Dichter haben sogar den Inhalt solcher Sonaten in Verse gesetzt, vermuthlich um zu zeigen daß sie ebensowenig verstehen was eigentlich Poesie, als was eigentlich Musik ist.

Gleiche Gunst wird den Sonaten Haydn's niemals zu Theil werden; man wird sie nicht mit Novellen umspinnen, man kann sie nicht psychologisch biographisch erläutern und wird sie nicht poetisch verketzern. Es gibt meines Wissens nur Eine Haydn'sche Sonate, woran sich eine jener Anekdoten knüpft, welche fast alle Beethoven'schen Klavierstücke so üppig überranken. Haydn selber erzählte nämlich in seinen alten Tagen seinem Freunde Griesinger, daß ihn um's Jahr 1770, als er eben von einem Fieber genas, die Arbeitslust wie ein anderer Fieberparoxysmus gepackt habe. Und obgleich ihm jede Arbeit strenge verboten gewesen, überlistete er doch seine Frau und die Wärterin und stahl sich, während Jene in der Kirche war, aus dem Bette zum Klavier und setzte dort flugs die erste Hälfte einer Sonate, und da er die gestrenge Ehefrau heimkommen hörte, im Bette die andere Hälfte. Allein tückisch genug mußte just diese einzige, mit einer

Anekdote geschmückte Fiebersonate verloren gehen; denn Haydn selber wußte nur noch, daß, wie sich's für eine Fiebersonate schickt, fünf Kreuze vorgezeichnet gewesen, und die Sonate mit fünf Kreuzen ist zur Stunde noch wieder aufzufinden.

Aber wenn uns auch der Faden verloren ist, an welchen wir Haydn's Klaviersonaten als Gelegenheitsgedichte im Goethe'schen Sinn verfolgen könnten, so finden wir in ihnen dafür historische Fäden anderer Art, die uns in die innere Lebensgeschichte der Zeit, und zwar fast eines halben Jahrhunderts, blicken lassen. Man kann keine Novellen und Gedichte über Haydn's Sonaten schreiben, wohl aber einen Commentar zum ästhetischen Fortschritt zweier Menschenalter. Darum muß man bei diesen Sonaten, wie beim ganzen Haydn, ganz besonders gegen ein blos auf vereinzelte Nummern gebautes Urtheil protestiren. Viel weniger noch als bei Mozart und Beethoven wird bei unserm Meister zur rechten Würdigung kommen, wer nicht die ganze Kette auch der minder reifen, auch der kleinen und anspruchlosen Werke kennt. Haydn hat massenhaft, gruppenweise gearbeitet; erst im Zusammenhange der

Gruppen seiner Werke erscheint er in seiner epochemachenden Größe.

Die ältesten und einfachsten Sonaten (z. B. Nr. 30 bis 34 der Holle'schen Stereotyp-Ausgabe) zeigen noch Form und Geist der Bach'schen Schule, und zwar in der schlichtesten Art des zwei-, höchstens dreistimmigen Satzes. So gehören denn auch zum Verständniß und Vortrag des jugendlichen Haydn durchaus Bach'sche Vorstudien. Bekanntlich hat Haydn nur den Philipp Emanuel Bach als seinen Lehrer der Sonatenform anerkannt. Allein diese Lehre war keine persönliche; sie beschränkte sich auf das Selbststudium der gedruckten Werke und zwar waren es zunächst nur die sechs ersten Sonaten jenes Bach, welche dem jungen Haydn plötzlich ein Licht anzündeten und eine Leuchte blieben für seine weitere Entwickelung. Der schöpferische Geist bedarf nicht reichen Lehrstoffes; er bekundet vielmehr den göttlichen Funken am frühesten darin, daß er auch einen armen Lehrstoff sich selber reich zu machen und aus Einem Buche mehr zu lernen weiß als Andere aus einer ganzen Bibliothek.

Haydn hat in seinen frühesten Sonaten den

Philipp Emanuel Bach noch nicht erreicht in der Fülle des Inhaltes und dem kühnen Spiele der Formen, namentlich der Modulationen; aber er hat sein Vorbild damals schon übertroffen in Einheit und Folgerichtigkeit, im sicheren Maße des Ganzen. Schon dem Jüngling und Schüler wurde es leichter, rund und „fertig" zu werden als jenem gereiften Manne und Meister. Dies war eben Haydn's eigenste Natur: in gar manchem Stücke ward er von seinen großen Genossen erreicht und übertroffen, in der Sicherheit und Selbstgewißheit des Schaffens von Keinem. Uebrigens hielt Haydn bei seinen Klaviersonaten viel treuer und dauernder fest am Ausgangspunkt der Schule, an gewissen technischen Formen Philipp Emanuel Bach's, als in seinen übrigen Werken. Wie deutlich tritt jene alte Weise z. B. noch in der G Moll-Sonate (op. 54) hervor, während die gleichzeitigen Quartette und Symphonien, ja selbst die Klavier-Trios ein so ganz anderes Gesicht zeigen! Das Klavier war eben nicht Haydn's eigenstes Instrument, sondern das Streichquartett und das Orchester. Daraus quillt ein anderer Umstand, der seine Sonaten frühe schon in

Ungnade fallen ließ bei den Virtuosen und Handwerksmusikern: Haydn hat trotz seiner epochemachenden Sonaten dennoch keine neue Technik des Klavierspieles begründet, und steht hier nicht blos hinter Bach und Mozart und Beethoven zurück, sondern selbst hinter Clementi und Weber. Er selber sagte von sich an seinem Lebensabend: „Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und Wirkung aller.“ Darum schrieb er nirgends virtuosenhaft, im Gegentheil: er dämmte das Virtuosenthum, selbst in der Geigenmusik, wo er so gründlich neue Bahnen brach. In den Ideen und der Architektonik des Satzes liegt das Neue seiner Sonaten, nicht in der Spielart. Darum konnten sie nur solchen Leuten bedeutend erscheinen, denen die Musik eine Kunst ist, nicht aber Jenen, für welche die Musik zunächst ein Fingerspiel.

In den früheren Sonaten unsers Meisters begegnen wir dem ersten Satze meist als einem gravitätischen Moderato voll Pathos und hochgehenden Affektes, einem ächten, pompösen Rococo, stolz und prunkhaft verbrämt mit allerlei Coloraturschnörkeln,

mit vielen Trillern und Mordenten, wenn wir diese Sätze der späteren Schreibart vergleichen, mit wenigen, gegenüber Seb. Bach's oder gar Couperin's galanter Klaviermusik. Allegro und Adagio sind in jenem ersten Satze gleichsam noch in eins verschmolzen. Die ganze Sonate war in der alten Zeit, namentlich bei den Italienern, noch höchst gleichartigen Ausdruckes in allen Theilen. Die verschiedenen Sätze sprachen denselben Gedanken, dieselbe Stimmung aus, nur in etwas andern Worten. Allein eben in der Blüthezeit Haydn's und Mozart's werden die Adagios immer pathetischer und sentimentaler, die Allegros immer frischer, kecker und lustiger, die Gegensätze schärfer, das Colorit bestimmter. Die Sätze der Sonate geben nicht mehr den gleichen Gedanken in etwas andern Worten, sondern nur noch verwandte Gedanken in mannichfaltigster Sprache. Manchmal verfallen dann auch die besten Meister hier in's Extrem und reihen (wie z. B. Haydn in dem Quartett mit den Variationen über sein Kaiserlied) die fremdartigsten Gedanken einheitlos an einander, und jedenfalls erscheinen jene älteren Klaviersonaten Haydn's viel

einheitlicher in der Grundstimmung als seine meisten späteren Werke.

Weil nun der erste mäßig bewegte Satz den Allegro- und Adagiocharakter zugleich in sich schloß, und weil mit dem heitern Finale eben so häufig die Gravität des Menuetts verschmolzen war, so konnte man sich kurz fassen, und reichte vollkommen aus mit zwei Sätzen. Sind es ja drei, so wird der letzte gewiß winzig klein ausfallen. Im ersten Satz (dem Allegro) zeigt dann der Componist was er machen kann, im zweiten (dem Adagio) was er empfinden kann, und im dritten freut er sich daß er fertig ist. Ich wenigstens kann mir die fingerlangen, meist höchst lustigen Finales in den frühesten Werken Haydn's wie der Schüler Bach's und der altitalienischen Triocomponisten nicht anders zurecht legen. In sechzehn bis zwanzig Takten spritzt der Componist zu guter Letzt noch seine Feder aus, und ist seelenvergnügt daß er nun den Noten entlaufen kann in den Wald, oder zu seinem Schatz, oder zu seinen Freunden, oder sonst wohin. So malte der mittelalterliche Mönch einen drolligen Schlußschnörkel unter das heiligste Manuscript, und

schrieb voll Behagen in diese Vignette: „Ach lieber Gott, wie froh ich was, als ich schrieb Deo gratias!“ Und ein solcher grotesker Schlußschnörkel an einem Bildwerk, einer Dichtung, einer Sonate kann eben so gut die göttliche Unbefangenheit der ächtesten Künstlernatur verkünden, wie das bloße Handwerkszeichen eines geistlosen Arbeiters seyn. Wenn Raphael die Farbenreste seiner Palette zu einer Arabeske zusammenstreicht, so gibt es ein unnachahmliches Cabinettsstückchen, und wenn ein sonst erträglich mittelmäßiger Maler dasselbe thut, so wird eine dumme Kleckserei daraus.

Anfangs stutzt der moderne Mensch über diese wunderlichen Haydn'schen Miniaturfinales, reine Impromptus, leicht hingeworfene Themen ohne Durcharbeitung. Denn bei uns, die wir über die gebundene alte Schule spotten, ist es vielmehr ein unerträglicher Schulzwang geworden, daß jeder Satz einer Sonate sich ellenlang müsse ausmessen lassen, damit jede Faser des Thema's ausgepreßt sey in Spiel und Arbeit aller ersinnlichen Art. Darin gerade erkenne ich eben auch den Frühlingsverkünder Haydn, daß er es schon als Jüngling gewagt, auch

einmal eine anmuthige, volksthümliche Weise spielend in den schulmäßigen Ernst der Sonate hineinzuwerfen, als einen guten Einfall, der sein Recht für sich hat auch ohne pedantisches Ausspinnen und Breitschlagen. Und wo Haydn selbst steif in der Form war, da war er doch frei und neu in den Gedanken: wir schmeicheln uns frei und neu in den Formen zu seyn, aber in den Gedanken sind wir dafür erschreckend steif. Einige jener kleinen Finales sind gleichsam aus nichts gemacht, aus Spinnweben gewoben, eine leibhaftige Satire auf den gedrungenen, schwerschreitenden, formenreichen ersten Satz derselben Sonate; dennoch wird der wahrhaft geniale Spieler originelle Gedanken auch aus diesen flüchtigen Schlußarabesken zu entwickeln wissen. Wie es aber viel leichter ist ein großes Gedicht mit Pathos zu deklamiren als ein kleines, feines Epigramm geistvoll zu sprechen, so ist es leichter, manche schöne große Sonate wirkungsreich vorzutragen, als so ein einziges winziges Finale wirkungsreich und im Geiste Haydns. Auf solchen Ruhm aber reflektiren unsere Klavierspieler zur Zeit noch nicht; denn es wäre ja vielmehr der

Ruhm eines geistvollen Mannes als eines Klavierspielers.

Zu allen Zeiten hat Haydn mit den Sprüngen seines Humors das oberflächliche Urtheil gefoppt und verwirrt. Eben jene übermüthigen Spiele des Witzes und der Laune waren es, die den Kaiser Joseph, einen eifrigen Musikfreund, verführten, seinen berühmten Haydn doch mehr nur als einen guten musikalischen Spaßmacher zu schätzen, während gründlichere Kenner gleichzeitig den anmuthvollen Rosetti warnten vor der Nachahmung Haydnschen Ernstes und Tiefsinnes, den er doch nicht erreichen könne! Und in den Tagen des tändelnden Rossinismus geschah es gar, daß man aus denselben Sätzen, aus welchen die Leute mit Zopf und Haarbeutel vordem Haydn, den Spaßmacher, herausgehört, nun Haydn, den Doktor, zusammenbuchstabirte. Seine liebenswürdige, selig vergnügt dahin schwebende Klavierphantasie (C dur, op. 58) wurde vor etwa vierzig Jahren als Ouverture einer mit Haydnscher Musik ausstaffirten komischen Operette vorgesetzt, und erschien damals, vermuthlich wegen ihrer graziösen contrapunktischen Nachahmungen und

der keck originellen Modulationen, den mit italienischem Gegaukel verwöhnten Ohren viel zu ernst, streng und gedankenschwer!

Die älteren Sonaten Haydn's verrathen den einsamen Meister, der diese kleinen Werke zunächst für sich und seine Freunde schrieb, und sich's dabei gewiß nicht träumen ließ, daß sie nach hundert Jahren noch neu aufgelegt und commentirt werden würden. So einsam war überhaupt die Stellung des deutschen Kammermusikers in der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Der Operncomponist stand vor einem glänzenden, wenn auch damals noch sehr örtlichen Publikum. Darum fehlt ihm jene vollendete Unbefangenheit, die uns bei Bach und dem jungen unbekannten Haydn so räthselhaft ergreift. Es ist die Schönheit der Jungfrau im Märchen, welche die Schönste ist von ihren Schwestern, darum weil sie selber gar nicht denkt, daß sie schön sey. Vielleicht ist Haydn nirgends so ächt naiv gewesen als in seinen besten Klaviersonaten. Was man dagegen in den spätern Symphonien Haydn's Naivetät nennt, ist manchmal gerade das Gegentheil, nämlich eine feine Coketterie; denn wer einmal ein berühmter

Mann ist, der hört von selber auf naiv zu seyn. Bach macht hundert Jahre nach seinem Tode viel mehr Epoche als bei Lebzeiten, und Haydn schuf reformatorische Werke da er nur erst ein einfacher Musikant seyn wollte, und nur für sich und die nächsten Kreise schrieb. So absichtslose Reformatoren sind also recht eigentlich Zukunftsmusiker. Bei dem arg mißbrauchten Wort Naivetät denkt man wohl zunächst an schalkhafte Einfälle, an eine gewisse treuherzige Bornirtheit, an ein Andante innocentemente mit Kindermelodien, und an musikalische Attrapen, die so nahe liegen, daß wir darüber überrascht sind, daß wir uns von ihnen haben überraschen lassen. Dergleichen Spielereien kommen jedoch in den frühern Perioden Haydn's überhaupt kaum vor, und bei Bach noch weniger. Es sind vielmehr gerade die erhabensten und großartigsten Sätze, in welchen die Naivetät, d. h. die Unbefangenheit, das Selbstvergessen, das Vergessen des Publikums und der äußern dem oberflächlichen Hörer zu Dank geschriebenen Effecte, bei diesen Meistern zu Tage tritt. So findet sich unter den ältern Sonaten Haydn's eine zahlreiche Gruppe (z. B.

Nr. 5, 14, 25 der Holle'schen Ausgabe) mit einzelnen Sätzen von so hohem Pathos, daß man den antiken Geist Gluck's in die Sprache der reinen Instrumentalmusik übersetzt glaubt. Die stolze, großartige Einfachheit, welche hier mit wenigen Noten uns in eine erhabene Stimmung versetzt, nenne ich Naivetät. Jeder Schüler könnte noch Hände voll Noten hineinwerfen, um diese Sätze effectvoller zu machen; aber der Meister war es, der jede Effectnote hinwegließ.

Haydn arbeitete treu, fleißig und fest und doch mit glatter Feder. Er schrieb rasch, während beim reflektirten, bewußt kritischen Schaffen die Gedanken tropfenweise fließen. Was er geschrieben, das stand und blieb stehen. Varianten zu seinen Werken gibt es nicht viele, indeß z. B. Bach und Beethoven gern nachbesserten und überarbeiteten. Wohl hat kein anderer Musiker mit größerer Selbstgewißheit geschrieben als Haydn, und selbst in seinen unbedeutendsten Stücken erfreut uns wenigstens das Eine, daß sie fertig sind, aus Einem Gusse, abgeschlossen. Ein symbolisches Werk, welches unvollendet über sich selbst hinausweist, war ihm fremd.

Trotzdem componirte er am Klavier — eine verpönte Weise, die bei minder ursprünglichen Geistern zu Flickwerk und gestohlenem Gute führt. Allein nicht der Handwerksgriff entscheidet beim ächten Künstler, sondern der Genius.

Es gibt mancherlei Aussprüche Haydn's, in denen er die unmittelbare Eingebung dieses Genius als das A und O des schaffenden Künstlers hinstellt und dagegen den Regeln der Schule blutwenig Credit gibt. Diese Aussprüche zeigen uns eben den ohne Reflexion schaffensbegeisterten, den wahrhaft naiven Meister, der folgerecht ein sehr schlechter Doktor war. Man könnte sie als Vorwort just hinter den Titel seiner Sonaten drucken. Vorab jene schlagende Sentenz, wie man am sichersten also componire, daß es auch „im Herzen sitzen bleibe." Der Tondichter versichere sich vor allen Dingen einer klaren und entschiedenen Stimmung; hält er diese fest, dann zeugt sie das Thema, hält er das Thema fest, dann zeugt es auch die folgenrechte und kunstgemäße Ausführung, und das Uebrige macht sich von selber. Für's Handwerk des Satzes galt ihm dann die Diktatur des Genius, der sich seine

eigenen Gesetze macht. „Hat Mozart es geschrieben, so hat er seine gute Ursache dazu" — so belehrte Haydn kurzweg jene Kritiker, die sein Urtheil über die unharmonischen Querstände in der vielbefehdeten Einleitung zu des großen Freundes C=Quartett wissen wollten, und gegen Albrechtsberger, der gar Quartenfolgen aus dem reinsten Satze zu verbannen gedachte, sprach er das schlagende Wort: „Die Kunst ist frei und soll durch keine Handwerksfessel beschränkt werden. Das gebildete Ohr muß entscheiden, und ich halte mich für befugt wie irgend einer, hierin Gesetze zu geben. Solche Künsteleien haben keinen Werth; ich wünschte lieber, daß es Einer versuchte, einen wahrhaft neuen Menuett zu componiren."

Nicht zu allgemeinen Grundsätzen soll man solche Worte stempeln; denn ein Maß, welches einem Haydn recht, ist eben auch nur einem Mozart billig. Aber zur Charakteristik unsers Meisters soll man die oft gehörten Sprüche immer wiederholen. Wir können und dürfen so naiv nicht mehr componiren; und gerade darum wollen wir Haydn's schlichte Klaviersonaten recht fest halten, weil sie Keiner mehr nachmachen kann.

Der Geist des deutschen Volksthums, der Geist der Antike und der Geist einer verjüngten christlichen Religiosität war es, kraft dessen Klopstock zur Begründung einer neuen großen Epoche unserer Litteratur berufen ward. Derselbe Geist in dieser selben dreifachen Offenbarung läßt sich auch bei den großen musikalischen Reformatoren des achtzehnten Jahrhunderts erkennen, und man findet ihn nicht blos in dem Gesammtbild dieser Meister, sondern selbst in verhältnißmäßig so kleinen Werken wie Haydn's Klaviersonaten. Die meisten der letztern sind herb und streng deutsch, und darum sehr unterschieden von den weichern, in italienischer Anmuth abgerundeten Sonaten Mozart's. Erst später verlor auch Haydn die eckige Härte des streng deutschen Styls, und gewann dafür ein Stück von der Grazie der italienischen Muster. Der jugendliche Haydn ist darum entschieden männlicher, aber auch spröder und herber als der weiblich gemüthvolle junge Mozart, während beide Meister in spätern Jahren diese Gegensätze wechselsweise austauschen, daß es uns zuletzt manchmal däucht, sie seyen wie Brüder gleichgeartet. Aber es bedurfte solch harter, einsamer,

abgeschlossener Anfänge, damit die höhere Instrumentalmusik das seyn und bleiben konnte, was sie später auch in ihrer glänzendsten Blüthe geblieben ist, nämlich von aller Art Musik das entschiedenste Eigenthum des deutschen Geistes. Den selbständigsten deutschen Styl zeigen diejenigen drei großen Meister, welche von Natur zunächst zum Instrumentalsatz berufen waren, nämlich Bach, Haydn und Beethoven; Händel, Gluck und Mozart dagegen, deren Basis auf dem gesungenen Wort stand, haben die Macht deutscher Tonkunst weit mehr darin bekundet, daß sie das Edelste von fremder Art sich dienstbar machten und verdeutschten, als daß sie sich in streng nationaler Eigenart abgeschlossen hätten.

Weil nun aber die ältern Sonaten Haydn's so eckig deutsch, so herb männlich und so naiv großartig sind, blieben sie so vielfach ungekannt und unverstanden. Es geht den Meisten bei derlei Werken ungefähr so wie einem jungen Maler, der die strengen, gedankenvollen Fresken von Cornelius in der Münchener Glyptothek zum erstenmale sah, und dann zu einem ältern Meister kam und ihm berichtete: er habe diese Fresken angesehen, und sie

hätten ihm nicht gefallen, und er habe sie wieder angesehen, und sie hätten ihm wieder nicht gefallen. Darauf erwiderte aber der Meister: „Dann müssen Sie diese Fresken noch einmal ansehen, und immer noch einmal, und müssen Sie so lange ansehen, bis sie Ihnen gefallen.“ Es gibt nämlich Genien, die so hoch stehen, daß wir, wenn uns eine ganze epochemachende Gruppe ihrer Schöpfungen schlechtweg nicht in den Sinn gehen will, nur ganz demüthig annehmen sollen, unser Auge sey noch zu stumpf, und wenn sie beim großen Haufen durchfallen, nicht diese Werke seyen durchgefallen, sondern der große Haufe.

Nun ist aber Haydn in seinen Sonaten (wie in den Quartetten und Symphonien) nicht bei dieser ältern Weise stehen geblieben, die uns die Tiefe wie die Härte und Beschränkung der deutschen Kunst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wohl in größerer Deutlichkeit darlegt als irgend ein gleichzeitiges Product der Poesie. Wir können vielmehr an dem Faden der Sonaten klar verfolgen, wie die Kunst von der Zeit des siebenjährigen Kriegs bis zur Revolution so mächtig wächst an subjectivem

Pathos und lyrischem Schwung (man vergleiche z. B. die Sonaten Nr. 3, 11, 18 mit Nr. 30—34); wie der ganze psychologische Gesichtskreis des Künstlers unendlich weiter und bestimmter wird (man vergleiche Nr. 2, 14, 25 mit sämmtlichen oben citirten ältern Sonaten), die Formen milder, phantasievoller und abgerundeter (Nr. 15—17), mitunter auch breit und überreich angesichts der frühern naiven Sparsamkeit (Nr. 9); wie der Musiker heraustritt aus der deutsch bürgerlichen Enge und Beschränkung, und in dem Bewußtseyn schafft, daß er sich ein nicht bloß deutsches, sondern europäisches Publicum erobert habe. Das letztere wird man freilich an Haydn's Sonaten nicht mehr wahrnehmen können, wohl aber an seinen Londoner Symphonien und den großen Quartetten, wenn man dieselben in dem ganzen wohlberechneten Pomp ihrer Effekte den naiven alten Sonaten gegenüberhält.

Dies alles sind jedoch nicht bloß persönliche Entwicklungen des einzelnen Meisters, sondern des Geistes der Zeit, wie er damals durch alle Künste einhergezogen ist. Wenige Tonmeister haben diesen ganzen Durchbruch und Uebergang zu unserer

modernen künstlerischen Culturgeschichte so vollständig miterlebt, und also auch in ihren Werken mitgedichtet, wie Haydn, der mit seinen Anfängen bei Bach und Gluck, mit seinem Ausgang bei Mozart und Beethoven steht. Am deutlichsten und tiefsten mag man freilich diese ganze Kette der Entwicklungen in seinen Quartetten und Symphonien verfolgen, aber handlicher und bequemer für die große Mehrzahl der Kunstfreunde in den Sonaten.

Als in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts die Leipziger Gesammtausgabe der Haydnschen Quartette erschien, entschuldigten sich die Herausgeber, daß sie nahezu dreißig der ältern Quartette des Meisters nicht aufgenommen hätten, weil dieselben ihrer Meinung nach veraltet seyen, und wohl wenige Liebhaber mehr finden möchten. Diese Meinung entsprach in der That dem damaligen Geschmacksdespotismus der romantischen Schule. Recht gründlich hatten uns aber die Franzosen in der Würdigung eines so deutsch nationalen Meisters wie Haydn beschämt. Denn die Pariser, dem Consul Bonaparte gewidmete Gesammtausgabe brachte jene Quartette zu einer Zeit, wo sie doch auch

schon „veraltet“ waren, und erhielt sie durch eine lange Periode des einseitigen Geschmacks auch in dem Bewußtseyn der deutschen Musikfreunde lebendig. Gegenwärtig sind diese prächtigen kleinen Quartette von so sprudelnder Frische und Kraft der Erfindung ein neuer Schmuck auch der neuen deutschen Gesammtausgaben geworden, und ich kenne nicht wenige Quartettspieler, die sich an denselben als an einem jetzt wieder neuentdeckten Besitz gar nicht satt geigen können, ja ich möchte wetten, in zehn Jahren wird man diese ältern Quartette selbst in den öffentlichen Soireen unserer Musiker wieder hören. Sie sind die Seitenstücke zu jenen ältern Sonaten, die, seit fünfzig Jahren fast verschollen und vergessen, jetzt auch wieder in so ungebrochener Neuheit und Farbenfrische ans Licht treten. Sollten es denn unsere Musiker nicht empfinden, was es heißt, solche Urkunden zur innern Lebensgeschichte einer musikalisch so großen Vergangenheit zum alten Plunder zu werfen? Urkunden, die gerade als verbindende Mittelglieder zwischen der ältern und neuern Epoche ein so glänzendes Zeugniß geben, daß die Musik des achtzehnten Jahrhunderts den

andern Künsten fast ununterbrochen vorangeleuchtet und den Weg zur modernen Entwickelung gewiesen hat? Und ahnen unsere Klavierspieler denn nicht die gewaltigen Lücken ihrer historischen Studien, wenn ihnen auf der einen Seite Bach steht, und dann gleich auf der andern Mozart und Beethoven?

Indem ich nun auch ein Wort über den Vortrag der Sonaten Haydn's sagen möchte, muß ich zunächst bekennen, daß mir bis jetzt noch kein Klavierspieler von Profession begegnet ist, der sich herabgelassen hätte, eines dieser Werke privatim oder öffentlich zu spielen. Da es den meisten meiner Leser ganz gewiß ebenso ergangen seyn wird, so mag diese Thatsache zugleich als ein Zug zur Charakteristik der gegenwärtigen deutschen Musikzustände gelten. In origineller, wahrhaft selbständiger Charakteristik habe ich eine größere Zahl, namentlich der ältern Haydn'schen Sonaten, überhaupt nur von einer anspruchlosen Dilettantin gehört, die, in den Anschauungen der strengen historischen Schule der modernen Malerei künstlerisch erzogen, sich jenen Sinn auch für musikalische Einfalt, Plastik und Reinheit gerettet hatte, ohne

welchen man unsere ältern musikalischen Klassiker weder verstehen noch spielen kann; ein Umstand, den ich recht nachdrücklich betonen möchte; denn nichts bewahrt sicherer vor musikalischer Verschwommenheit und dem falschen Pathos der modernen Schule, als wenn man das historische Studium der bildenden Kunst Schritt halten läßt mit dem historischen Studium der Tonkunst. Uebrigens sind es bekanntlich auch mehrere feingebildete Damen der höhern Gesellschaftskreise gewesen, die vor Zeiten Beethoven's Sonaten durch ihren liebevoll eingehenden Vortrag in den musikalischen Cirkeln Wiens einbürgern halfen, als die Collegen vom Fach größtentheils nur erst ein Nasenrümpfen für die unverstandenen Werke des großen Künstlers hatten. Wie den Musikern Beethoven's Sonaten damals zu schwer waren, so sind ihnen heute die Haydn'schen zu leicht. Denn leider überwiegt in unserer Kunst so häufig das Handwerk den Geist, daß es noch immer eine gangbare Sache ist, den Werth einer Tondichtung nach dem Centner- oder Pfundgewicht ihrer Schwere zu taxiren, und nach den Pferdekräften, welche die Technik zu deren Bewältigung aufzubieten hat.

Haydn's Sonaten sind leicht zu spielen, und schwer vorzutragen. Bei den ältern muß man vor allem den kurz gepackten Bau berücksichtigen der sich in knappen Perioden, rasch wechselnden Gegensätzen, in einer viel weniger fließenden als springenden Schreibart ausspricht. Es liegt die Gefahr nahe, daß diese kurzen Perioden an dem modernen Ohr vorübergleiten, ehe wir, nur noch gewöhnt träumerisch lang ausgesponnene Musik zu hören, dieselben nur recht gefaßt haben. Aeußerst leicht überhören wir die knappen Tonstücke. Dem muß der Spieler begegnen durch einen das Einzelne aufs klarste markirenden Vortrag, der viel weniger nach breitem Fluß als nach scharfem Gliedern der Theile strebt und uns nachhilft schneller zu hören und zu fassen. Bei einem modern langathmigen Tonstück soll der Spieler uns rasch über endlose Flächen hinausführen und im Geiste des Vortrags das Lange kürzen; bei Haydn soll er umgekehrt das Ueberkurze uns verlängern, nicht indem er es langsam, sondern indem er es individuell vorträgt, und inmitten des drängenden Wechsels der Gedanken das Ohr zwingt so intensiv zu hören, daß es in fünf Minuten eben

so viele Bilder aufnimmt und ordnet als bei einem neuern Tonstück in einer Viertelstunde. Wer Bach spielen kann, der weiß, was ich unter dieser Kunst des individuellen Vortrags verstehe.

In der Art dieses individuellen scharfkantigen Vortrages selbst aber hat uns der Tonsetzer das weiteste Feld gelassen; denn er stellt das Urtheil und die Empfindung der Spieler so hoch, daß er ihnen oft kaum ein einziges Forte oder Piano vorschreibt. Dadurch kommen manche Leute auf die Meinung, man müsse so eine ganze Sonate wie ein Vaterunser herunterbeten, und ein recht langweiliger farbloser Vortrag sey der eigentlich klassische für unsere Klassiker. Gerade umgekehrt sind Haydn's Sonaten bloße Skizzen, aus denen man etwas muß machen können, was der Meister nur angedeutet, nicht vollständig ausgesprochen hat. Die Maler kennen den Zauber einer Handzeichnung, einer Bleistiftskizze, sie schätzen dieselbe oft höher als das ausgeführte Gemälde, und es unterscheidet gerade den Künstler und Kenner von dem bloßen Dilettanten, daß Jene den Geist einer solchen Skizze auch aus wenigen Strichen herausfühlen, und wohl wissen

daß ein mittelmäßiges Talent viel eher ein brillantes Bild als eine geistvolle Skizze zu Stande bringt. Wer es lernen will diesen Reiz der Skizze zu empfinden, der studiere Haydn's Sonaten so lange bis sie ihm gefallen. Die Klaviersonate ist ja überhaupt ihrer Gattung wie der Natur des Instruments nach vielmehr zur bloßen Umrißzeichnung als zum ausgeführten Bilde berufen, und wer eine Sonate darum preist weil sie mehr ein Quartett oder gar eine Symphonie sey als eine Sonate, der sagt objektiv einen Tadel, und subjektiv eine Dummheit.

Ich habe hier vorwiegend von Haydn's ältern Sonaten gesprochen, weil sie mehr der Erläuterung bedürfen; die spätern liegen uns näher; und Haydn der Greis wird zur Zeit noch viel allgemeiner verstanden als Haydn der Mann und Jüngling.

Man streitet jetzt über alt und neu in der Musik, und die ganze Litteratur dieser heitersten und friedlichsten Kunst ist darüber zum Tummelplatz des elendesten Parteigezänkes geworden. Alt und neu sind trügerische Stichworte, um so trügerischer als man sie willkürlich verwechselt mit alt und jung. Gar häufig ist das Neue alt, das Alte jugendfrisch.

Ich streite für den Genius der Jugend in der Kunst, indem ich für Haydn's ältere Sonaten das Wort erhebe, und wer die Frühlingstage der modernen Tonkunst heute noch nachgenießen will, der lebe sich ein in diese und ähnliche Werke.

Wie aber der einzelne Mensch wohl böse, kranke Stunden hat, wo er stumpf wird für die frischen, fröhlichen Eindrücke des Gesunden, Reinen, Naiven und Jugendlichen, wo er sich ärgert daß der Himmel so blau und der Wald so grün, und ein schönes Mädchen so rothwangig und hellaugig ist, so ergeht es auch zeitweilig ganzen Geschlechtern und ganzen Gruppen und Schulen der Künstler und Kunstrichter. Dann findet man Goethe's kleine Lieder und Haydn's kleine Sonaten leer und farblos, und wühlt sich in pathetisch reflectirte, mit dunklen Formen und den Reizen geheimnißvollen Gedankenspiels prunkende Kunstwerke ein, damit man über den Räthseln der eigenen und fremden Reflexion vergesse, daß man nicht mehr so frisch und rein zu empfinden vermöge wie ehedem. Eine solche Periode liegt in der Poesie und bildenden Kunst nahe hinter uns, aber die Gegenwart ist hier wieder unvergleichlich gesunderen und

helleren, jugendlicheren Blickes geworden. In der Musik, die jetzt der allgemeinen ästhetischen Bildung nachhinkt, während sie ihr im achtzehnten Jahrhundert prophetisch voranschritt, sind wir noch nicht so weit. Ein großer Theil der Künstler und Kunstfreunde ist hier jetzt gerade so arg und noch ärger blasirt als die Litteraten in den schwülsten Tagen der Romantik und des seligen jungen Deutschlands. Möchten ihnen solche Werke wie Haydn's Sonaten ein Jungbrunnen werden, daraus sie — das Alter so vieles Neuen und die ewige Jugend so vieles Alten erkennend — sich selber wieder jung trinken!

IV.

Sebastian Bach's Klavierwerke in der Gegenwart.

(Geschrieben im Frühling 1859.)

Fast dünkt es Einem jetzt ein halber Frevel, über Musik zu schreiben. Denn wer in die schweren Geschicke dieser Zeit nicht handelnd greifen kann, der meint, er müsse wenigstens redend hineingreifen; und mancher fleißige Kunstfreund getraut sich nicht einmal mehr zu musiciren, wie es ja Viele auch für sündlich achten, bei tiefer Trauer, oder in der Charwoche oder am Bußtage ein Klavier anzuschlagen. So glaubt der gemeine Mann, „Musik" sey allezeit lustig und nennt einen Choral nicht Musik. Und der Gebildete folgt ihm halbwegs: in ernster Lage die würdigste Instrumentalmusik zu machen, Musik zu spielen däucht uns zehnmal leichter frivol, als eine würdige Weise zu singen; denn jene reine,

absolute Musik schwebt uns doch immer so obenhin als die besonders lustige Kunst vor.

Die Heiterkeit der Kunst erkennt überhaupt Jedermann; den Ernst der Kunst aber nur der reifere Geist. So ist es denn ein Zeichen unserer Reife, daß die Gegenwart dem Ernste auch der heitersten Kunst, der Musik, täglich tiefer nachspürt und ihren Zusammenhang mit allen Geheimnissen des nationalen Lebens zu ergründen sucht. Sollte es da nicht gerade in schwerer Zeit erhebend seyn, auch auf diesem Punkte für den Fortschritt unserer Gesammtkultur Zeugniß abzulegen?

So dachte ich manchmal in jetzigen Zeitläuften, wo ich die Klavierwerke des ernstesten deutschen Tonmeisters, Sebastian Bach's, fleißig und mit wahrer Erbauung zur Hand nahm. Vor hundert und mehr Jahren, da sie geschaffen wurden, standen diese merkwürdigen Denkmale deutschen Tiefsinnes gar versteckt, dann fast verschüttet und vergessen; jetzt ragen sie immer höher über alles deutsche Land. Darf es uns nicht stolz und getrost machen, daß jener kerndeutsche Mann, der vor zwanzig Jahren fast nur noch als ein Zuchtmeister der Schule galt,

jetzt wieder alle kunstgebildete Welt so gewaltig vergnügt und erhebt, als plagt und demüthigt? —

Bach zu verstehen, heischt Arbeit; spielend ist noch kein Mensch mit ihm zurecht gekommen, und wer ihn genießen will, muß selber starken und gereiften Geistes seyn; für große und kleine Kinder hat Bach keine Note geschrieben, sondern für Männer und für solche Frauen, die einen ächten Mann zu fassen vermögen. Nun hat es zwar unserem Meister nie an solchen Kennern und Bewunderern gefehlt, weder bei Lebzeiten noch nachher; allein dies war doch immer ein enger, fachgelehrter Kreis. Sein größeres Publikum hat Bach erst in unsern Tagen gewonnen, und wenn die Deutschen wirklich das sind, wofür man sie hält, ein Volk von Denkern, dann kann dieses Publikum mit der Zeit auch noch ein großes werden. Zwei Jahrhunderte dürfen stolz seyn auf Bach: das achtzehnte hat ihn geboren für die Schule und die Kenner, das neunzehnte für die Nation. Ich betone das letztere Wort, denn ein nationaler Meister wie Gluck, wie Goethe und Lessing kann Bach seyn, ein volksthümlicher wie Mozart und Schiller niemals.

Daß aber Bach der Nation gewonnen wird, ist eben ein Ehrenzeugniß der Gegenwart. Weder in der süßlichen Spielerei des italienischen Opernschwindels, noch in der Sentimentalität der romantischen Schule oder in der Frivolität der jungdeutschen vermochten wir ein rechtes Herz zu fassen für ihn; jetzt vermögen wir's. Es mußte viel zusammentreffen, daß wir's vermochten: der wiedererwachte Eifer und die Selbstentsagung historischer Erkenntniß; eine festere Verkettung der Musikgeschichte mit der Kunstgeschichte, der Kunstgeschichte mit der Culturgeschichte; strengere Zucht des Kunsthandwerkes und vor Allem ein männlicher, deutscher und religiöser Zug, ein ernster Geist der Zeit. Alle Epochen kindisch tändelnder oder weibisch weicher Kunstideale haben sich mit der Geringschätzung des Unverstandes von Bach abgewandt.

Dennoch sage ich, er vergnügt und plagt, erhebt und demüthigt die Gegenwart. Denn diese Gegenwart ist eben doch auch aus ungleichem Garne gewoben, wie jeder Einzelcharakter, und es sind zum Theil gar wunderliche Gründe, aus denen man der Bach'schen Weise wieder ein geneigtes Ohr geliehen. Sie werden uns zeigen, daß wir zwar stolz

seyn dürfen auf den Wiederbesitz Bach's, allein beileibe nicht allzu stolz.

Wer Bach nicht versteht und genießt, dem imponirt er einstweilen, und wer den Kunstreiz seiner Fugen und Toccaten nicht fassen kann, dem übt das Tongewimmel, flott gespielt, wenigstens einen wundersamen Nervenreiz. Die gröbste und die feinste Art des Kunstgenusses geht hier friedlich selbander. Tausende von Hörern, die bei Bach's Polyphonie weder wissen, was sie sich denken, noch was sie empfinden sollen, staunen doch über das rhythmische Rauschen dieser Polyphonie, das sie bewegt gleich dem Rauschen eines Wasserfalles, und lassen das Wellengeplätscher der geheimnißvollen Tonfluth träumend an ihre Brust heranspielen, daß es ihnen zu Muthe ist, als badeten sie in einem leicht bewegten See. Sie genießen lässig und sinnlich, während der Kenner bei denselben Stücken nur in ernstem Nacharbeiten des tiefsinnigen Formenkampfes mehr denkend als empfindend genießen kann. Bei Musikfesten erleben wir jetzt wohl auch eine Wirkung Bach'scher Orchestersuiten auf die Massen, von der man sich vor zehn Jahren noch nichts hätte träumen lassen.

Es ist das bei eben dieser „Masse" zunächst freilich nur eine sehr materielle Wirkung. Schon das Auge ergötzt sich, wie da die Geigenchöre gleich streitenden Heeren aufsteigen, und die getheilten Rotten der Fidelbögen im breiten Staccato wie zum Bajonettangriff gegen einander ausziehen. Die trutzige Kraft, die Ueberfülle und das starre Gleichmaß der rhythmischen Figuren packt den Einen fast körperlich erschütternd, dem Andern dünkt sie lustig unterhaltsam. Die Menge steht vor einem solchen Tonwerk, wie unsere Großväter vor einem gothischen Bau: [1] fast Alle staunen, Manche lächeln, nur Wenige erkennen

[1] Es ist ja gegenwärtig landläufig, Bach's Kunst mit der Gothik zu vergleichen. Vor hundert Jahren, d. h. fast zu Bach's Lebzeiten, verglich Marpurg die damalige italienische Opernmusik, also das gerade Widerspiel, mit der gothischen Baukunst, nämlich wegen der vielen Verschnörkelungen der Melodie, „die den Ausdruck ersticken, gleich wie man beim gothischen Bau vor den vielen verstellenden Zierrathen das Hauptwerk nicht erkennen kann." Manche Rossini'schen Arien würden dann später erst recht den Gipfel der Gothik in der Tonkunst erreicht haben! Es gehört zu den tiefsten Räthseln der Kulturgeschichte, daß das achtzehnte Jahrhundert in der Kunst Sebastian Bach's ein dem gothischen Ideal so verwandtes Streben entfalten, im Urtheil über die bildenden Künste dagegen jenes Ideal so ganz verkennen und mißachten konnte.

und genießen; aber Jeder nimmt den Eindruck des Räthselhaften und Ungewöhnlichen mit.

Man sieht aber, es sind zunächst zwei grundschlechte Motive, um derentwillen viele Hörer jetzt den volltönigen Bach'schen Instrumentalsatz für concertfähig halten und bewundern; die Lust an der Virtuosentechnik und an gedankenloser, nervenberauschender Musikträumerei. Der alte Bach ist unschuldig daran, daß er diesen Leuten gefällt, und stiftet doch nebenbei einiges Gute selbst durch diese gedankenlose Masse. Die Leute fühlen nämlich denn doch, daß sie diese Musik, die ihnen gefällt, eigentlich nicht verstehen. Niemand entgeht so leicht dem Zauber des Geheimnißvollen, der in hohen, unverstandenen Dingen ruht; das sonst unbegreifliche Durchschlagen der dunkeln letzten Werke Beethoven's ist neben der modernen Concertfähigkeit Bach's ein Zeugniß dafür. Auch wem dergleichen Werke siebenfach versiegelt sind, der betrügt sich selber wenigstens zu einem Stück Verständniß, weil der Verdacht viel näher liegt, daß er ein Flachkopf, als daß Bach ein Wirrkopf sey. Solche dunkle Autoritäten stiften reichen Segen jener Selbstbescheidung, welche dem

Zeitalter, da Bach wirkte, der allweisen Zopfzeit, oft viel saurer ankam, als der Gegenwart. Selbst der Musikgelehrte beugt sich schweigend vor der Willkür Bach's, wo er sie nicht zu rechtfertigen vermag, und wenn der alte Meister Quintenfolgen und Querstände setzt, so bietet die Theorie allen Scharfsinn auf, um den Fehler geistvoll zu finden, von dem man bei einem lebenden Künstler kurzweg sagen würde, es sey eben ein Fehler. Scheinbar sündigt Bach fort und fort gegen das Gesetz der Harmonie; in der That aber brachte er erst recht dieses Gesetzes Erfüllung. Abt Vogler suchte noch Bach's Choräle zu verbessern; er that dies in demselben Jahrhundert, wo der böhmische Maler Joseph Hickl ein Bild von Correggio verbesserte und an den Rand schrieb: „Correggio pinxit, Josephus Hickl correxit." Wir suchen Bach, bescheidener und historisch objectiver, viel mehr zu studiren als zu meistern; denn gerade der Gebildetste hat beim Anblick seiner Werke recht klar das Bewußtseyn, ein ungeheures Bildungsmaterial vor sich aufgehäuft zu sehen, bei welchem es eines Jahrhunderts bedurfte, nicht, daß es erschöpft, sondern daß es erst recht für uns und

die Nachkommen aufgeschlossen wurde. So demüthigt Bach die Gegenwart in zwiefacher Weise: die Verständigen treibt er zur Selbstbescheidung und die Unverständigen zum blinden Autoritätsglauben.

Bach's Stellung gegenüber den ästhetischen Parteien ist überhaupt ganz einzig. Wie er früher unter allen musikalischen Großmeistern die schlimmste hatte, nämlich schier gar in den Schulschrank verbannt zu seyn, so hat er jetzt die beste, nämlich die eines wiedererweckten, nach allen Seiten frisch wirkenden Künstlers, dessen Werke neu sind und doch vom Alter und überlieferter Autorität geheiligt, und den jede Partei zu ehren sucht, weil sie in ihm ein Stück ihrer selbst wiederfindet und also sich selber ehren will.

Die Männer der reinen altkatholischen Kirchenmusik sehen in Bach den letzten wahren Tonmeister, der zwar schon halb ein Abtrünniger war, dem Fluche des achtzehnten Jahrhunderts und des Protestantismus verfallen, aber doch ein so herzbewegender Ketzer, daß sie ihm gerne noch einen Platz in ihrem musikalischen Himmel herausklügeln möchten, wie Andere dem Heiden Sokrates die christliche Seligkeit.

Feiern nun Diese Bach als den letzten wahren

Musiker, so feiern ihn die Klassicisten der Haydn-Mozart'schen Richtung als den frühesten absoluten Tondichter, der die deutsche Instrumentalmusik, die absolute Musik, auf eigenen Füßen stehen lehrte, als den Johannes der klassischen Zeit, aus dessen Schule die großen Wiener Meister ihre besten contrapunktischen Feinheiten und Kraftstücke überliefert erhielten.

Bach steht an einem Kreuzweg. Auf der einen Seite führen die Straßen zurück in's Herrschergebiet der Vocalmusik, dessen größte Marksteine Palestrina und Händel gesetzt haben; auf der anderen vorwärts in das neue Reich der instrumentalen Kunst. Gleichmäßig, gleich ihm, griff vorher Keiner bestimmend in beide Gebiete, nach ihm nur Mozart. In dem nie erlöschenden Principienstreit über den Vorrang der vocalen oder instrumentalen Kunst berufen sich darum die Streiter aus beiden Lagern gleicherweise auf Bach als Muster und Vorbild.

Blicken wir weiter im Kreise der Parteien, so fühlen die Beethovenianer die Verwandtschaft Bach's mit der hart angefochtenen letzten Periode Beethoven's gar wohl heraus und erkennen in seinen großen mystischen Werken Typus und Schlüssel zu

Beethoven's mystischem Ausgang, in seiner H Moll-Messe eine Vorschule zu Beethoven's großer Messe, in manchen seiner wuchtigsten Klaviersätze Beweisstücke zu jener aus Beethoven's Spätblüthe geschöpften neuen Lehre, kraft deren das wahre Genie über der Tiefe die Klarheit und über der Originalität die Schönheit von Rechtswegen vergessen soll.

Schon bei Beethovens Lebzeiten ahnte man den gemeinsamen mystischen Zug, der dieses Meisters letzte Werke so nahe an Bach heranführt. Beim Erscheinen von Beethoven's großer Klaviersonate op. 101 im Jahre 1817 legte ein Kritiker der „Allgemeinen Musikzeitung" den Verehrern Bach's vor Allen diese merkwürdige Schöpfung an's Herz, die in der That nicht blos im Geiste sondern auch in der Technik im besten Sinne an Bach erinnert. Bei vielen Romantikern jener Zeit lag in solcher Parallele freilich noch ein ziemlich zweideutiges Lob, und der russische Staatsrath Lenz bemerkt in seinem Buche über Beethoven's drei Stylperioden zu diesem Vergleich: „La gazette pensait sans doute à la fugue du Final, en prononçant le nom de Bach dont Beethoven ne rappele pas plus dans cette

Sonate que dans ses autres compositions, le style sévère, les magistrales grandeurs d'une école sans pitié dont il n'avait que faire. La vie pour Bach, c'était la Fugue, pour Beethoven la Symphonie; distance incommensurable." Allein nicht „die Strenge des Styles und die magisterhafte Großheit einer erbarmungslosen Schule" ist es, was Bach und Beethoven zusammenführt, sondern die ideale Mystik, die Transcendenz in Form und Gedanke, welche eben so tief aus gar mancher frei gesetzten Sarabande und Arie Bach's spricht, als aus den streng contrapunktirten Sätzen in Beethoven's großer Messe, in seinen letzten Quartetten und Sonaten. Nicht als Magister, sondern als kühne, überschwängliche Romantiker begrüßen sich Beide. Wie tief ahnte schon der mit so klarem historischem Blick begnadete K. M. v. Weber, der große Romantiker, diesen Zug des Magisters, als er schrieb: „Sebastian Bach's Eigenthümlichkeit war selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch, von wahrhaft deutscher Grundwesenheit, vielleicht im Gegensatze zu Händels mehr antikem Geiste."

Es ist in der That eine wundersame Eigen-

schaft Bach's, daß er eine ganze Schaar späterer Entwickelungen prophetisch in sich schließt, — und Prophezeihungen versteht man bekanntlich erst, wenn sie erfüllt sind. Das dürfen wir jetzt sagen; hätte er oder seine Schüler es selber vorverkündet, so wäre es eine Lächerlichkeit gewesen. Ich greife auf's Gerathewohl in seine Klavierwerke, und fast bei jedem Griff blickt uns eine neue Wahlverwandtschaft mit späteren Geistern entgegen, und doch immer gebannt in die ächte feste Grundform des alten Bach. Liegt nicht die weiche Lyrik unserer besten Romantiker im Gesange jener zweiten Bourée der H Moll-Partita wie in der Knospe beschlossen? oder Mendelssohns weibliche Anmuth im A Dur-Präludium des zweiten Theiles des wohltemperirten Klaviers? und dann die stürmende Leidenschaft Beethoven'scher Romantik in der trutzig aufbrausenden ersten C Moll-Phantasie? Und daneben wieder Haydn's beschaulicher, naiv erzählender Ton in der Aria der vierten Partite (D Dur), und dann wieder das ganze entfesselte Pathos und übermüthige Formenspiel moderner Bravour in der chromatischen Phantasie und Fuge (D Moll)! Hasse's und Gluck's schlichte Melodien-

Plastik neben dem gewagtesten contrapunktischen Bau, und hart dabei das reine Modulationsspiel vieler Präludien, an das Traumgewebe moderner Etuden erinnernd und so baar aller bestimmt geformten Melodie, daß man sich schon zu der barocken Sünde hat verlocken lassen, einzelne dieser Sätze als bloße Begleitung zu nehmen und ihnen sentimental moderne Melodien überzulegen und zwar mit Texten aus — Lamartine's „Méditations poétiques!"

So vielgestaltig und doch in jedem Takte als er selbst erkennbar ist kein zweiter Tondichter. Darum lobt und tadelt jede Partei an ihm, und gerade was die eine lobt, tadelt die andere, und doch bewundert ihn jede. Eben darum aber ist Bach nicht bloß ein fördernder, er ist Vielen auch ein gefährlicher und verwirrender Meister, und man kommt wohl noch zu der Einsicht, daß er das vielleicht am wenigsten ist, wozu man ihn fast ein Jahrhundert lang ausschließlich hat machen wollen, nämlich ein Schulmeister.

Kinder soll man nicht ohne Führer in den Wald schicken, und Bach's Werke sind für den Schüler ein wahrer musikalischer Hoch- und Urwald.

Gar oft führt den einsamen Wanderer ein

breiter Weg von guter Richtung in den Wald hinein, und wir schreiten eine Weile lustig vorwärts und dünken uns, obgleich landesunkundig, dennoch des Zieles sicher. Aber die schöne Fahrbahn wird immer grasiger und schmaler, je tiefer wir in's Dickicht dringen; rechts und links zweigen ausgefurchte Wege ab: es sind Holzwege, die sich zwischen den Wurzelstöcken eines gefällten Schlages verlaufen; auch wohlbetretene Fußpfade verlocken uns; doch sind es nicht Fährten des Menschen, sondern des Wildes, und enden bei einer einsamen Quelle. Mögen wir aber auch geraume Zeit suchen und laviren; ein rechter Wanderer geht wohl um, aber er geht nicht irr. Die Logik der Ortskunde leitet ihn selbst in fremder Wildniß zuletzt so gewiß an's Ziel, wie den Hund der Instinct der Ortskunde, — ich meine in Deutschland, wo denn doch auf jede Meile ein Wirthshaus kommt.

Bei Bach ist nur der Mann von gereifter und gereinigter Kunstbildung solch ein rechter Wanderer. Er wird wunderbare Kraft und Verjüngung von seiner Wallfahrt heimbringen. Von den Andern dagegen sind schon Tausende in Bach's Werken recht eigentlich als in einem Zauberwalde stecken geblieben.

Dieses Urtheil setzt den Meister nicht herab; er theilt solche Eigenschaft mit verwandt tiefsinnigen Genien ersten Ranges, mit Dante zum Exempel und Shakespeare. Man kann sich rasch derart in Bach hineinspielen, daß man jede andere Musik flach und reizlos findet; die Stock-Bachianer sind seit alter Zeit die einseitigsten und ungerechtesten Leute gewesen. Selbst wer vorübergehend sich ungetheilt mit Bach befaßt hat, der weiß, daß es zwar schwer hält, zu ihm einzugehen, aber noch viel schwerer, aus seinen Fesseln wieder herauszukommen. Der Schlüssel liegt nahe. Bach schließt eine ganze Welt von Entwickelungen keimhaft in sich, die er uns aber nur gegen redliche Arbeit zum Genusse gibt. Bach zu genießen ist nicht ein geschenktes, sondern ein erworbenes Gut; wir glauben zuletzt ein wahres Eigenthumsrecht an dem Manne zu besitzen, und er läßt uns nicht wieder los, weil wir ihn nicht wieder loslassen. Kein anderer großer Meister hat so viele Stücke geschrieben, die anfangs hart oder leer oder verworren klingen; je mehr man sich aber hineinspielt, desto weicher, voller und klarer erscheinen sie; denn der Meister hat nicht aus einer geläufigen Schulform,

sondern aus sich selbst herausgearbeitet. Es gehört Energie und Charakter dazu, ein recht schroffer Bachianer zu werden. Gerade solche Leute finden aber in dem Verschlossenen, Keimhaften seiner Muse einen ihrer eigenen Natur viel verwandteren Reiz, als in der Vollblüthe Mozart's und Beethoven's. Daneben fesselt das dämmernde Helldunkel manches unter den größeren Werken Bach's um so gewisser, je mehr man ihm nahe tritt; denn weil wir es niemals ganz durchschauen, so bleibt der ewig junge Reiz eines halb gelösten Räthsels. So packt der Meister seine eingeweihten Jünger und Freunde mit eherner Faust, und wie er sich in sich selbst genug war und eine kleine Welt in sich beschloß, so genügen sie sich auch in ihm.

Der Grund aber, weshalb Bach den einseitig in ihm Befangenen so leicht irre führt, liegt nicht in seiner musikalisch-technischen Besonderheit, sondern in seiner ästhetischen Naivetät. Bach arbeitete zwar in stetem Verkehr mit einer fachgelehrten Kritik; er stand hier gar nicht so einsam, wie man wohl meint, sondern im Gegentheil mitten im strengen und eifrigen Zunfttreiben; er war selber ein rechter technischer Kritiker und fand frühe schon rein musikalische

Recensenten und seinen Biographen. Einige vernichtende Kraftsprüche Bach's über allerlei Unfug in Satz und Spielart pflanzten sich fort bis auf diesen Tag. Ich habe die musikalische Tageslitteratur aus den ersten Jahrzehnten unsers Jahrhunderts auch im Hinblick auf Bach fleißig durchgegangen, um ein genaueres Maß seiner früheren Würdigung, d. h. seiner Verschollenheit zu gewinnen. Man findet in jener Zeit erschreckend selten seiner Werke gedacht; viel lebendiger waren die Anekdoten und Kraftsprüche seiner gestrengen Kritik. Als das mahnende Gespenst eherner Technik erschreckte er noch ein Geschlecht, welches nicht mehr die Kraft besaß, ihn zu umfassen und zu lieben. Allein so fachgelehrt kritisch auch Bach gewesen, so arbeitete er doch nicht Angesichts eines größeren allgemein gebildeten Publikums und noch viel weniger Angesichts einer *ästhetischen Kritik*. Die Aesthetik hat ihrerseits bis zur neuesten Zeit fast niemals recht gewußt, was sie mit Bach anfangen solle und ihn unglaublich lange geradezu todtgeschwiegen. Ich sage, Bach ist ästhetisch noch ganz naiv, das heißt, er trifft in wunderbarem Instinkte oft genug den Nagel auf den Kopf, irrt

aber auch nicht selten in den Zielen und Mitteln seiner Kunst, und wagt Probleme, die man nur seiner Zeit und seiner genialen Gewaltsnatur zu Gute halten kann. Nicht als Musiker, wohl aber als Aesthetiker stand er merkwürdig einsam. Von kecker Wagniß einer über die Grenzen unserer Kunst hinausführenden Symbolik, wie sie seit Gluck, Haydn und Mozart im Grunde nicht mehr möglich ist, sind namentlich fast alle größeren Gesangwerke Bach's erfüllt, während uns die Instrumentalwerke, namentlich viele Orgelstücke und das wohltemperirte Klavier durch ihre vorweg eng begränzten Ziele und Mittel neben dem reinsten technischen zugleich den reinsten ästhetischen Genuß gewähren. Allein gerade, weil Bach's ästhetische Wagnisse niemals blos keck, sondern immer auch geistvoll, oft bezaubernd naiv sind und sich in seinen umfangreichsten und tiefsinnigsten Werken, in den Passionen, Messen und Cantaten, der Natur der Aufgabe dieser Riesenwerke gemäß, am stärksten und zahlreichsten finden, so vermag er eben so unwiderstehlich zu verwirren, und zwar geistvolle Leute viel leichter als mittelmäßige Köpfe. Bei Bach finden die streitenden ästhetischen Parteien

unserer Musiker ein Arsenal ohne Gleichen, und es gibt keine Richtung, die bei ihm nicht irgendwo eine Waffe wider einen beliebigen Gegner aufgreifen könnte.

Als ich vor neun Jahren gelegentlich der hundertjährigen Todesfeier Bach's jene Skizze über seine sociale Stellung schrieb, welche sich im ersten Bande dieser „musikalischen Charakterköpfe" findet, schloß ich mit dem Worte: „Unsere gesammte musikalische Entwickelung wird in „sonderbare Bewegung" gerathen, wenn einmal die ganze Fülle der Schöpfungen Bach's, wie wir uns dessen in nicht allzu ferner Zeit versehen, bei ihr Eingang und Einwirkung vollauf gefunden hat." Diese Bewegung ist inzwischen schon zum Theil hereingebrochen. In derselben erscheint uns aber auch Bach mehr und mehr als ein neuer Mann, und wenn ich von dem Einfluß seiner Klavierwerke auf die Gegenwart rede, so gestaltet sich dabei von selber nicht blos ein Charakterbild unserer Zeit, sondern auch Sebastian Bach tritt in neuen Zügen vor unser Auge.

Bach hat uns zunächst nicht den Frieden gebracht sondern das Schwert. Aber neben der kriegerischen Bewegung auf dem ästhetischen Kampfplan

übt er auch höchst friedliche, stille Wirksamkeit, die ihm ganz besonders zum Ruhme und uns zum Segen gereicht. Auf ein Stück derselben möchte ich mit besonderem Nachdrucke die Blicke wenden.

Eine starke Stütze fand in unserer Zeit die Wiedererweckung Bach's in dem neuen Aufschwung des protestantischen Geistes. Der neue religiöse Eifer bekundet gerade darin seine frische Lebenskraft, daß er sich nicht blos auf's Dogma und den Cultus beschränkt, sondern alle Seiten unsers Daseyns umsponnen hat. So ist denn auch der moderne Protestant viel kunstbedürftiger geworden als unsere Väter und Großväter. Wir besannen uns wieder all des Tiefen und Hohen, was protestantische Kunst seit drei Jahrhunderten geschaffen und was großentheils verschüttet und vergessen lag. Wir bedurften dessen zumal für unser Haus; denn da unser kirchliches Herkommen der Kunst beim Gottesdienste so kargen Theil gönnt, hat der moderne Protestant sein häusliches Leben um so eifriger in Kunst zu schmücken begonnen. Unsere alten Liederdichter lebten wieder auf; die Bilder Dürer's und anderer Meister protestantischen Geistes — vor und nach der

Reformation — wurden wieder heimisch in unserem Hause; moderne Zeichner wetteiferten mit jenen alten. Und man wird, eingedenk der Schnorr'schen Bilderbibel, der erbaulichen Richter'schen Blätter, der Lutherbilder und Psalmen Gustav König's, gestehen müssen, daß hier die neue protestantische Kunst wieder wahrhaft Eigenes geschaffen hat, was sich in manchem Stück mit unserem besten Erbe aus alter Zeit messen kann, in Einzelnem unsere Altmeister sogar übertrifft.

In diesem kirchlichen Kunsteifer stieß man denn auch auf Bach. Hier aber fand sich kein moderner Mitwerber: auf einem Gebiete der geistlichen Musik stehet Bach recht als souveräner Alleinherrscher, just durch seine Klavierwerke, nämlich auf dem Gebiete des geistlichen Instrumentalsatzes für das protestantische Haus. Abgesehen von den vereinsamten Kirchenwerken der Orgel entsprang die höhere instrumentale Kunst dem Concertsaale, nicht der Kirche. Wir häufen jetzt Erbauliches in Bild und Gedicht, wohl auch im Gesang, nur das weltbeherrschende Klavier, das allgemeine Hausmöbel der Kunstliebe und Kunstspielerei, hat noch wenig Erbauliches aufzuweisen. Warum sollte aber nicht

die Stimmung der religiösen Andacht, der Buße, des Aufschwunges zu Gott, auch von dem sonst ja doch in allen Zungen redenden Instrumente ausgesprochen werden können? Müssen wir nicht einen an die typische Form der Kirchenmusik anklingenden, von subjectivem Pathos, von sinnenreizendem Melodienflitter freien, in gottinniger Begeisterung gedachten Klaviersatz ein geistlich Stück nennen? Und gibt nicht hierzu der überreiche Melodienborn unserer Choräle und geistlichen Volkslieder typische Themen die Fülle, in deren Verarbeitung sich sogar eben jene besondern religiösen Stimmungen klar erwecken lassen? — Dies Alles ist möglich.

Eine protestantische geistliche Klaviermusik für das Haus ist denkbar, aber Keiner hat sie bis jetzt durchschlagend und in Fülle geschrieben außer unserm Bach. Darum nenne ich ihn hier einen souveränen Alleinherrscher. Viele seiner Vorspiele über unsere edelsten Choräle gehören eben so gut dem Klavier wie der Orgel, dem Hause wie der Kirche, viele seiner Klavier-Präludien, Toccaten und Fugen sind ächte geistliche Hausmusik, und der größte und beste Theil des „wohltemperirten Klaviers“ ist in

religiöser Begeisterung empfangen und in kirchlich typischen Formen gearbeitet. Schon die Anwendung der alten Kirchentonarten, die Anlage und Führung der Stimmen u. dgl. gibt gar manchem schlichten Klaviersatze Bach's das äußere kirchliche Gepräge. Mendelssohn vor Allen fühlte dies heraus und trug diese protestantisch geistliche Harmonisirung in einzelne Lieder wie in seine Oratorien und Orgelsätze hinüber. Es waren alte neue Accorde, die seitdem unser modernes harmonisches Colorit langsam umzustimmen begonnen haben.

Wie sehr Bach eine durch und durch geistliche Natur war und oft selbst dann in religiösen Gedanken webte, wenn ihm kein besonderer kirchlicher Text vorlag, das bezeugen eben seine reinen Instrumentalsätze. Konnte er doch auch eine weltliche Gelegenheitsmusik schreiben über haarsträubend kindische Verse zur Begrüßung eines sächsischen Ministers in Wiederau, und nachgehends den Text unterlegen „Freue dich erlöste Schaar" &c. — ohne alle Frivolität, daß es uns kaum anders bedünkt, als das Werk sey ursprünglich als Kirchencantate gedacht. Selbst in Bach's Klavier-Suiten und Partiten, die fast nur Tanzweisen enthalten und als „galante"

Musik ganz besonders für die Kinder dieser Welt gesetzt sind, muthet uns manche Sarabande so geistlich an, daß wir uns ohne Arg auch religiös an ihr erbauen können. Vergleicht man freilich die weihevollsten dieser Sätze etwa mit jenen Choral-Vorspielen, wie sie im dritten Theile der „Klavier-Uebung" stehen, so wird man erst durch den Vergleich inne, wie viel tiefer es dem Tondichter aus innerster Seele quoll, wenn ihm von vorn herein ein typisches Motiv der Kirche vorlag. Welch wundersame Mystik der instrumentalen Stimmung tönt da gleich aus den drei Sätzen über die Choräle „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit," „Christe, aller Welt Trost" und „Kyrie, Gott heiliger Geist;" welche geisterfüllte Auslegung der dreifachen Idee der Dreieinigkeit im bloßen Stimmungsbilde instrumentaler Kunst! —

Nun hat es Bach, als dem protestantischen Hausmusiker, zwar nie an einer kleinen stillen Gemeinde gefehlt, allein wir dürfen uns rühmen, daß diese kleine Gemeinde nachgerade eine große wird und mächtig mitwirkt zur allgemeineren Erkenntniß des Meisters. An Bach sich erbauen, heischt aber wiederum Arbeit; eben deshalb ist es eine gesunde

Erbauung; denn eine träumende und spielende Erbauung, die nicht erarbeitet wird, ist eben überall nicht viel Schatzes werth, am wenigsten in der Musik.

Bach ist aber nicht bloß ein protestantisch kirchlicher Musiker, er gehört der ganzen Nation an, der ganzen künstlerischen Welt, und hat sich in seiner absonderlichen Art nicht blos eine Provinz, sondern fast das ganze weite Reich seiner Kunst unterthänig gemacht. Diese Erkenntniß ist gleichfalls ein Ruhm der Gegenwart.

Lange Zeit galt Bach in der That nur als ein Meister des protestantischen Nordens; höchstens brach sich das „wohltemperirte Klavier" als Schulwerk auch in dem deutschen Süden Bahn. Im Odeonsaale zu München reihen sich die Büsten der berühmtesten Tonsetzer in dem Halbrund des Orchesterraumes; man sieht dort Mehul und Peter Winter, aber Bach fehlt, und es ist noch nicht lange her, daß Cimarosa Platz machen mußte für Beethoven. Vor etwa fünf und zwanzig Jahren, als man diese Büsten aufgestellt, zählte Bach für den Süden nur noch unter den todten Meistern; allein seit zehn Jahren beginnt er auch in München wieder lebendig zu werden.

Doch gelang auch dies nur schrittweise, und wir stehen noch im Anfang. Es mußte die Alleinherrschaft der italienischen Oper gebrochen, es mußte durch den geschmeidigen und doch auch protestantisch norddeutschen Mendelssohn vermittelt, ja es mußte erst Beethoven gründlich eingeführt werden, bevor es Lachner gelingen konnte, auch ein Stückchen Bach mit Erfolg darzubieten. War doch der viel volksfaßlichere Händel auch noch ein fremder Gast, und sein Messias bei frischem Gedenken nur mit lauem Achtungserfolg aufgenommen worden. Jetzt dagegen „stehen," wie die Schauspieler sagen, Händel's Oratorien bereits in München und bilden den rechten Wirkenskern eines eigenen Oratorienvereins. München ist schon längst zu sehr deutsche Kunststadt in der bildenden Kunst, als daß nicht auch in Poesie und Musik das deutsche Kunstinteresse sein Recht gewönne neben dem confessionellen und örtlich politischen, und wie der Katholik sich am Messias künstlerisch erbaut, so erbaute sich auch mancher ächte Altbayer an der vor mehreren Jahren im Concert und der Kirche mit Glück versuchten Aufführung jenes Dettinger Tedeums von Händel, welches weiland

zur Feier des entscheidenden Sieges wider die Ansprüche Kaisers Karl VII., des Bayern, geschrieben wurde, und König Ludwig saß selber vorn unter den mächtig ergriffenen Hörern.

Viel vorsichtigeren Schrittes versuchte man's mit Bach. Allein obgleich ein so entschiedener Norddeutscher, fiel er doch ganz und gar nicht durch; nur mochte man's nicht gern hören, daß seine Musik, die so fremdartig bewegte, eine im Kern protestantische sey. Hatten doch schon in Mendelssohn's Paulus die „vielen Choräle" hier und da etwas unangenehm berührt. Mit Bach mußte man also doppelt behutsam vorangehen; denn das Publikum läßt sich, wie andere große Herren, nicht gern etwas abtrotzen, desto mehr aber abschmeicheln. Eine ganze Kirchencantate aus den neu erschlossenen Schätzen der Bachgesellschaft wagte Lachner im Odeon noch nicht aufzuführen; allein er drang mit einer aus den dankbarsten Bruchstücken mehrerer Cantaten klug zusammengefügten Mosaik siegreich durch, oder man kürzte in ähnlichem Sinn eine Orchestersuite oder imponirte mit einem Orgelstück in der glänzenden Esser'schen Instrumentirung. So bürgert sich Bach

auch hier allmälich und sicher ein, und die Klavierwerke, die in den vielen neuen Drucken — wie allerwärts — in Hunderte von Häusern dringen, machen mehr als alles Andere seine spröde Form dem Ohre vertraut.

Von drei Seiten ist überhaupt für den Eingang Bach's in allen deutschen Landen erstaunlich viel geschehen: durch die historische und ästhetische Agitation der Presse, durch die geistlichen Gesangvereine der Dilettanten und durch eine große Schaar jüngerer Klavierlehrer, die in Bach's Werken das Fundament ihrer Schule suchten. Es hat kunsthistorisches Interesse, das Wiederaufsteigen Bachischer Werke im neueren Musikhandel mit der Geschichte der musikalischen Parteien zu vergleichen. Bach konnte bei Lebzeiten bekanntlich nur wenige seiner Werke zum Drucke bringen; er war über vierzig Jahre alt, als sein „erstes Werk" in die Presse kam! Zwei Theile seiner „Klavierübung" erschienen „im Verlag des Autors"; die „Kunst der Fuge" wurde von einem seiner Söhne gravirt, allein der Meister erlebte die Vollendung des Werkes nicht und als es erschien, deckte der Ertrag nicht einmal die Kosten der Kupferplatten. Außer etlichen Klavier- und

Orgelheften und Chorälen wurde überhaupt im Verlaufe des achtzehnten Jahrhunderts nichts weiter von Bach gedruckt. Die Kunst hatte einen ganz andern Gang genommen und der Schaffensdrang neuer ebenbürtig großer Künstler war zu mächtig, als daß sie sich und Anderen Athem gegönnt hätten zu breiten historischen Studien. Erst ein halbes Jahrhundert nach Bach's Tode erschien sein Hauptwerk des Klaviersatzes, das „wohltemperirte Klavier" im Drucke und man begann eine Gesammtausgabe der Klavierwerke. Allein es war noch zu frühe; das Unternehmen blieb auf halbem Wege stecken. Forkel's treffliche Biographie des Meisters hing zusammen mit jener Ausgabe; wir erhielten die volle Ausgabe nicht, aber wir gewannen wenigstens diese Perle unserer musikgeschichtlichen Litteratur. Von da ab mehren sich die Drucke einzelner Bachischer Werke langsam und stätig; namentlich in den zwanziger und dreißiger Jahren, wo so viele Händel'sche Oratorien erschienen und auch ein Klavierauszug der Passionsmusik. Verwundert warf man damals die Frage auf, warum jetzt mehr Bach und Händel gedruckt werde als selbst bei Lebzeiten jener Meister,

während doch in diesen Blüthetagen Rossini's und Auber's just die sinnlichste Musik und namentlich die lüderlichste Klavierschreiberei so stark im Schwange ging. Allein gerade in dieser trostlosen Zeit war eine Schule der historischen Forschung erstanden, Kiesewetter, Thibaut u. A. hatten eine Partei um sich gesammelt, die fern von dem Musikantenthum des Tages die Schätze einer ernsteren Vergangenheit wieder zu verstehen und zu beleben suchte. Dieser Gegenzug der höheren Bildung kam auch Bach zu Gute, und je breiter nun die Geschichte Boden gewann in unserer Kunst, um so gewaltiger trat auch der alte Bach wieder hervor. Fünfzig Jahre nach dem mißglückten Versuch einer erstern größeren Ausgabe und hundert Jahre nach Bach's Tode waren wir endlich so reif und historisch gebildet geworden, daß eine volle Gesammtausgabe als Nationalsache glänzend begonnen und nun schon durch ein Jahrzehnt sicher und fruchtbringend fortgeführt werden konnte.

Nach diesem Rückblick nehme ich den abgebrochenen Faden wieder auf, um über das örtliche Vordringen Bach's im modernen Deutschland dem Vorgesagten noch etliche Notizen anzufügen.

Ich erwähnte, daß neben den Kunsthistorikern namentlich eine große Schaar jüngerer Klavierlehrer in Bach's Werken den Grundstein ihrer Schule suche. Indem sie sich mit einem zuweilen sehr einseitigen Bachcultus als eine aristokratische Gruppe den gewöhnlichen Schulmeistern ihres Instrumentes gegenüberstellten, fanden sie nicht nur in den künstlerisch aristokratischen Kreisen, sondern merkwürdig genug auch in der gesellschaftlichen Aristokratie dauernden Erfolg. Denn es ist Thatsache, daß der von Haus aus so streng bürgerliche Thomascantor gerade in der vornehmen Gesellschaft Norddeutschlands jetzt besonders breite Wurzel schlägt, wofür übrigens auch schon in dem von oben herab sich verbreitenden kirchlichen Eifer eine Erklärung nahe liegt.

Daß der Schwerpunkt der durch Bach's Wiedererstehen erzeugten Bewegung freilich zumeist noch in Norddeutschland ruhe, bestätigt sich vorab durch einen Blick nach dem Südosten. Weit saurer als in Bayern wird es den Bachianern in Oesterreich. Schon das Mitgliederverzeichniß der Bachgesellschaft redet in Zahlen dafür. Nur in vier bis fünf österreichischen Städten finden sich Betheiligte dieses

Unternehmens, zusammen etliche und zwanzig, und zwar fast durchaus Musiker oder Musikhändler, während schon in Bayern und noch viel mehr im Norden Nichtmusiker in großer Zahl und öffentliche Bibliotheken zu diesem Nationalwerke steuern. Selbst die Stadt Paris, von dem kirchenmusikeifrigen London zu schweigen, zählt mehr Theilnehmer, als der ganze österreichische Kaiserstaat. So soll denn auch im Hause wie im Concert Bach bei den Wienern vergleichsweise noch wenig Wurzel gefaßt haben, und selbst Händel's Oratorien steht man dort noch viel spröder gegenüber, als in den südwestdeutschen Städten. Leichter soll man sich jetzt an der Donau für Schumann's als für Bach's Polyphonie begeistern und so gleichsam von hinten nach vorn, vom reflektirt überfeinerten, modern raffinirten Contrapunkt anhebend, die Schule zu Bach's ursprünglicher Kraftnatur durchzumachen beginnen. Und allerdings ist es leichter, von der undeutschen Unnatur und Spielerei der großen Oper und des musikalischen Salons eine Brücke zu Schumann zu schlagen als zu Bach.

Trotz alledem bleibt es Thatsache, daß Bach's Werke, die vordem bloß ein örtliches oder ein Fach-

und Schulpublikum hatten, jetzt in alle Welt ausgehen, und wenn auch nicht zu allem Volke, so allmälich doch zu allen Kunstgebildeten predigen. Nicht bloß in selbständigen Ausgaben, auch in der Anthologie, ja im Album liegen jetzt Bach's Klaviersätze auf dem Pult des Musikfreundes, und selbst aus Paris begegnet uns ein Sammelwerk, „les bonnes traditions du pianiste," welches neben den in Deutschland so unbekannten merkwürdigen Stücken Couperin's, den Bach selber werth hielt, studirte und überwand, Tondichtungen von Sebastian und Philipp Emanuel Bach in den französischen Salon einzuführen sucht.

S. W. Dehn in Berlin wollte neuerdings eine Geschichte und Theorie der Fuge mit einer Analyse der wichtigsten Nummern des „wohltemperirten Klaviers" verbinden als einen Commentar zur technischen Erkenntniß Bach's, der nach dem Tode des Verfassers jetzt leider nur in einem kleinen Bruchstück (bei Peters in Leipzig) veröffentlicht werden konnte. Eine neue Schule des Klavierspieles und Satzes gehet aus von dem wiedererstandenen Bach. Man braucht nur einen Blick in die treffliche Klavierschule von Stark und Lebert (Stuttgart, Cotta'sche Buchhandlung) zu

werfen, um deß inne zu werden. Der ganzen musikalischen Formenlehre wächst täglich neuer Reichthum zu durch den alten Meister. Vor dreißig Jahren konnte man eine „Suite" noch definiren als ein veraltetes, buntscheckiges Sammelstück von allerlei Tanzweisen, als die Großmutter des modernen sinnlosen Potpourri's und eine „Toccate" als eine engbrüstige contrapunktische Spielerei, die Urahne der modernen Etude! Welche tiefere Idee der Suite als des würdigen Vorgebildes der Sonate ist uns inzwischen durch die breitere Kenntniß Bach's zum Bewußtseyn gekommen! Durch das Studium dieses Meisters und seiner Schule finden wir überhaupt erst den Weg zu einer quellenhaften und kritischen Geschichte der Sonate, die noch zu schreiben ist. Jeder ächte Genius gleicht dem Cid, der auch im Tode noch die Schlacht gewinnt; doch weiß ich Keinen, bei dem dies Gleichniß schlagender zutrifft als bei unserem Sebastian Bach.

Wenn übrigens die Aufnahme Bach's im deutschen Süden zur Zeit noch beschränkter ist als im Norden, so muß man, um gerecht zu seyn, auch den Stiel umkehren und im Norden anfragen nach der verbreiteteren Kenntniß der klassischen katholischen

Kirchenmusik des Südens, und man wird dort nicht minder bescheidene Anfänge finden, wie hier. Das wächst nicht allein aus dem Gegensatz grundverschiedener confessioneller Gesittung. Die Musik, an die Zunft gekettet, trat überhaupt zuletzt von allen Künsten aus dem rein örtlichen Bann, um in ihren Meisterwerken Gemeingut der Nation zu werden. Die Oper und das Concertstück des vorigen Jahrhunderts war eben so gut wie die Kirchenmusik zunächst für den Ort, für einen bestimmten Brodherrn, ein Theater, eine Kirche geschrieben, und haftete gar oft am Orte, untheilhaftig des Segens der Druckerpresse. Die musikalische Nationallitteratur begann erst mit der Wiener Schule, und wir müssen jetzt der Nation gar viel zurückerobern, was von älteren Meisterwerken durch ganze Menschenalter in engen Kreisen festgehalten wurde. Darum erwecken wir jetzt Bach'sche Partituren wieder, reinigen sie philologisch, kritisiren und commentiren sie, wie der Sprachforscher einen alten Autor.

Und bei dieser wunderlichen Arbeit wird uns dann der Genuß, mit einem Blicke zu erschauen, wie ungeheuer viel die Musik seit hundert Jahren

gewonnen und wie viel sie verloren hat. Ich glaube, keine andere Kunst hat ähnliche Maße des Gegensatzes in einer solchen Spanne Zeit aufzuweisen, wie wenn wir Bach mit uns selbst vergleichen; denn keine hat sich so rasch entwickelt. Jedes Bach'sche Klavierstück zeigt uns einen Mann aus einer andern Welt, ein Geschlecht von ganz anderem Fleisch und Blut als das unsrige, und doch einen Propheten aller der Entwickelungen, die zum heutigen Tag herüberführten.

Und hier kehre ich zurück zu meinem Anfang, und meine, es sey wohl ein zeitgemäßes Beginnen, gerade in unsern Tagen mit Stolz an einem Meister sich zu erbauen, der ureigen und deutsch war, wie wenig andere, und dies zwar in einer Epoche voll politischer, sittlicher und künstlerischer Erbärmlichkeit; den wir einen Meister der Gegenwart nennen dürfen, ob er gleich längst gestorben ist. Geistig besitzt ihn die Nation jetzt mehr als bei Lebzeiten, und wir mögen uns dessen als eines Zeichens der Erstarkung getrösten. Denn Bach zu erkennen heischt einen Mann, und eine Zeit, die sich dieser Erkenntniß so treu und eifrig hingibt, muß doch auch wohl mannhaft geartet seyn.




Princeton University Library
32101 067650448

